

¿Feminismo y gestos vacíos? Series de TV y desbordes de la condición femenina

Feminism and empty gestures? TV series and overflows of the female condition

ARIEL GÓMEZ PONCE

(pág 139 - pág 147)

RESUMEN. El artículo problematiza el modo en que las series televisivas actuales escenifican ciertos desbordes subjetivos en su lectura de la condición femenina. Se propone un acercamiento transversal a los estudios de género recuperando aportes de la semiótica de Yuri Lotman, enclave fértil para interpelar una memoria cultural que ha modelizado el empoderamiento femenino como desborde afectivo y tiranía política. En torno al desenlace de *Game of Thrones*, el trabajo se interroga por ficciones populares que encierran la promesa de un feminismo y de alternativas a una heteronormatividad tradicional, pero que terminan volviendo esta demanda social y política una operación de mercado.

Palabras clave: semiótica, feminismo, series de TV, desbordes subjetivos, Yuri Lotman.

ABSTRACT. The article problematizes the way in which current television series stage subjective overflows through fictionalization of the feminine condition. A crosssectional approach to gender studies is proposed, recovering contributions from Yuri Lotman's semiotics, a fertile theory to dispute a cultural memory that has modeled female empowerment as affective overflow and political tyranny. Regarding the ending of *Game of Thrones*, the work asks about popular fictions that contain the promise of feminism and alternatives to traditional heteronormativity, but that end up turning this social and political demand into a market operation.

Keywords: semiotics, feminism, TV series, subjective overflows, Yuri Lotman.

ARIEL Gómez PONCE es doctor en Semiótica y se desempeña como docente en el Área de Estudios Internacionales del Centro de Estudios Avanzados (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba). Es becario posdoctoral CONICET y coordinador académico de la maestría en Relaciones Internacionales (CEAFCS, UNC). Correo electrónico: <arielgomezponce@unc.edu.ar>.

FECHA DE PRESENTACIÓN: 23/4/2020

FECHA DE ACEPTACIÓN: 8/5/2020

1. A MODO DE APERTURA

Días antes del desenlace de la serie televisiva más aclamada de la última década, el diario *La Nación* (2019) titula un artículo de opinión bajo el interrogante: “La polémica de *Game of Thrones*: ¿es una serie feminista o machista?”. La nota, abocada a debatir “si es lo mismo el protagonismo narrativo que el empoderamiento de los personajes”, ilustró un sinnúmero de voces que, ante el polémico final, se alzaron en armas. Incluso el filósofo Slavoj Žižek (2019) tomó la palabra horas después del último episodio para recordarnos que si por un lado la controversia generada daría cuenta de que el concepto de cierre narrativo hoy resulta intolerable, por otro lado estaría demostrando cuán vivos se mantienen viejos temores culturales ante los cambios vertiginosos en el sistema y, sobre todo, ante las mujeres que detentan poder.

Ocurre que, durante sus ocho temporadas (2011-2019), *Game of Thrones* encerró la promesa de sentar a una mujer en el codiciado trono. La creación de David Benioff y D. B. Weiss (basada en la saga literaria de George R. R. Martin) centró su relato en la intriga política y en una disputa de poder que parecía ostentar la primacía de una condición femenina, que además rompía con las tradiciones propias de un *fantasy* medieval. Pero el desenlace, acaso opacado por el desborde pasional y la muerte imprevisible de una de sus protagonistas, movilizó a casi dos millones de televidentes a firmar un petitorio exigiendo que se filmara una vez más la temporada final, aunque resta dilucidar si este reclamo responde a un pedido de reivindicación feminista o bien, como dicta la cultura de masas, a que heroínas y héroes deben siempre triunfar.

Que series como la ficción estrella de HBO devengan objeto de este debate no resulta casual cuando se recuerda que, por su repercusión y masividad, ellas se han ubicado en el centro de una batalla cultural que disputa los géneros y sus lugares de tradición y disidencia (Gómez Ponce, 2019). Quizá, por ello, de un tiempo a esta parte, las formas masivas vienen siendo asediadas por los estudios de género, ya sea para interpelar los productos de consumo como tecnologías que ordenan subjetividades (Preciado, 2008) o bien para arriesgar que algunas derivas del arte son terreno fértil para que una especulación feminista dispute la norma heteropatriarcal (Haraway, 2019).

Apoyado en esta tradición, me propongo evaluar *Game of Thrones* como un texto representativo de producciones de sentido que circulan por nuestra contemporaneidad, en una empresa que retoma el intento de Teresa de Lauretis por desarticular cómo el orden audiovisual teje “ideas culturales de la feminidad” (1992: 16). Y, como la estudiosa italiana, recuperaré la semiótica de Yuri Lotman en tanto fundamento valioso para desmontar textualidades que, enraizadas en la memoria cultural, orientan y afectan procesos de subjetivación.¹

Por su apertura transdisciplinar y por su posición crítica ante la cultura (cf. Boria, 2014), la teoría lotmaniana habilita este acercamiento transversal a los estudios de género, pertinente para interrogar textos que producen conocimiento sobre las sexualidades, al tiempo que las configuran. En tal sentido, este artículo parte de considerar que, en Lotman, anidan claves para evaluar el horizonte ideológico de series que hacen de su materia prima un imaginario histórico en donde del poder femenino se anuda a la tiranía política y al desborde de los afectos. En torno a ello, *Game of Thrones* abre una discusión acerca de narrativas actuales que escenifican la condición femenina y su empoderamiento introduciendo un interrogante de interés: ¿Proponen alternativas a la heteronormatividad tradicional, o bien hacen del

feminismo un “gesto vacío” que pierde la fuerza de su demanda sociopolítica para devenir, en cambio, un estandarte de mercado? (Illouz, 2014: 73).

2. APORTES TEÓRICOS. CONDICIÓN FEMENINA Y MEMORIA CULTURAL

Si bien el problema de los géneros no ocupa un lugar central en el pensamiento de Lotman, se trata de una inquietud recurrente² que le permite evaluar rupturas en ciertos modelos históricos y la forma textual que dichos desvíos pueden adoptar. Precisamente porque son “cuadros de costumbres” (1999: 145), los textos documentan prácticas, tendencias y supuestos que rigen las relaciones de género en un estado dado de la historia; su existencia informa sobre la complejidad de los códigos culturales dominantes y de los mecanismos sociales que los posibilitan, puesto que hombre y mujer son lo que una cultura y una época dicen que deben ser.

Habría que decir que Lotman considera los géneros como *papeles culturales*, en el sentido de una performativización instituida por una norma imperante. En la medida en que los textos son programas de conducta que entrañan un “repertorio fijado [...] [y] fatalmente predeterminado, antes del nacimiento del individuo” (1998: 213), regulan el flujo de estos papeles: distribuyen y delimitan modelos de identificación, pero también formas de diferenciación que Lotman busca constatar en la emergencia de figuras históricas que han logrado tensar esos hilos invisibles y densos que tejen las jerarquías sexuales. La pregunta que el semiólogo se plantea entonces es ¿cómo descifrar las huellas de la diferencia sexual cuando, en la conciencia social, la segregación de los géneros se funde de tal manera con la norma que rara vez los textos artísticos la someten a debate?

A los fines de ensayar una respuesta, Lotman traza un recorrido por textos en donde fluyen imágenes modélicas de la mujer que, en momentos dados de la historia, proponen desvíos: las heroínas de la literatura rusa, las científicas y poetizas del siglo XIX, las mujeres en los salones literarios, pero principalmente las grandes monarcas de la historia por cuanto percibe que “las que representan el vértigo de las conquistas femeninas [...] [son] aquellas mujeres que expropián a los hombres de sus roles políticos y gubernamentales” (1999: 150). Lotman franqueará, entonces, la ginecocracia que sucede a Pedro el Grande (Catalina I, Catalina la Grande) y la biografía de mujeres que asumieron el desafío de desenvolverse en posiciones de liderazgo (Juana de Arco), ostentando superioridad en una esfera que es, tradicionalmente, masculina: la política.

Aquí el estudioso desliza una inquietud clave: el intento de estas mujeres por alcanzar independencia y libertad de elección, ¿exhibe una disrupción, o bien aquello que Lotman llama “expropiación”, en tanto adopción de modelos de esa masculinidad imperante que termina anulando cualquier desvío? ¿Cómo detentar poder y lograr una emancipación femenina cuando la tradición cultural concibe la misma “conquista de la libertad” como “destino masculino” (1999: 126)? O, aún más, ¿es posible subvertir jerarquías sociales cuando incluso los códigos culturales con los cuales apropiamos nuestra realidad determinan que “lo humano” debe identificarse con “lo masculino” (1992: 121)? En cierto modo, cuando Teresa de Lauretis recupera la semiótica lotmaniana para problematizar las ficciones y sus figuras míticas, y sugiere que “el héroe debe ser masculino, independientemente del género de la imagen textual” (1992: 189), está profundizando en estos claroscuros. Pues lo que observa De Lauretis es que, más allá de la identidad

biológica, lo que los textos imponen finalmente son cualidades y valores de un héroe masculino (véase Boria, 2014: 7778).

Al pensar en y desde esta dimensión, Lotman pone en debate un “linaje de la condición femenina” cuyas esquivas de sentido, en determinados contextos y ante ciertos conflictos de los imaginarios, se realzan o se silencian (Boria, 2015: 57). Es esta la memoria con la que hoy trabajan series como *Game of Thrones*, atiborradas de personajes femeninos que resurgen de *profundis* y son, en apariencia, rupturistas. No obstante, mi lectura se propone elucidar en qué medida esta ficción está creando otras “condiciones de visibilidad” para una diferencia sexual (De Lauretis, 1992: 20).

3. ACERCA DE GAME OF THRONES

He señalado antes que *Game of Thrones* hace de la condición femenina un lugar recurrente. Mujeres que anhelan ser caballeros, niñas que emprenden travesías a mar abierto, hechiceras capaces de manipular fuerzas oscuras y princesas que asumen el control de reinados enteros son piezas clave de este mecanismo de relojería que es *Game of Thrones*. Su extensa y compleja trama (desglosada en múltiples líneas argumentales que las y los espectadores se esmeran por reconstruir, como quien arma un rompecabezas sin contar con el modelo final) nos ubica en los siete reinos que hacen a Westeros: continente caro a la mitología tolkeana en donde la muerte imprevisible de su rey introduce un problema por la sucesión legítima, algo que se prolongará hasta concluir el relato. La serie, como también su nombre, trabaja en torno a esta expectativa, desperdigando poco a poco otros peligros sobrenaturales que asedian las fronteras de estas tierras con pinceladas medievales.

Del otro lado del océano, permanece exiliada Daenerys Targaryen (Emilia Clarke), sobreviviente de una dinastía que gobernó durante cientos de años, y quien pretende recuperar el trono que pertenecía a su padre. Daenerys inicia su trayecto como una joven frágil, abusada por su hermano y entregada en matrimonio al líder de una horda de bárbaros nómades, que logrará romper estos yugos y forjar un ejército de esclavos liberados y soldados desterrados. Dentro de un relato de frontera que no tarda en devenir gesta heroica, ella construye un lugar de enorme aceptación entre un público que cae absorto cuando, en el cierre de la primera temporada y en un acto de desespero, Daenerys se arroja al fuego junto a tres rocas de las que nacerán pequeños dragones que amamantan de su pecho. Con ciertos matices populistas, y con un discurso que realza el valor de lo femenino (dirá que ha aprendido “cómo dirigir gente que no acepta el liderazgo de una mujer” [T8: E2]),³ Daenerys promete regresar a su tierra natal para “romper la rueda” que oprime a los desprotegidos y a quienes permanecen en los márgenes sociales (T5: E8). Al lema canónico de su casa, “Fuego y sangre”, los avatares añadirán tres títulos que bien sintetizan la carga volitiva de esta protagonista: La que no Arde, la Rompedora de Cadenas y, ante todo, la Madre de Dragones.

Pero, de manera impredecible, esta épica se detiene en los últimos episodios cuando Daenerys arriba a Westeros y, montada en su dragón, incinera y masacra su ciudad capital. Aun cuando la población se rinde y reclama el cese de violencia, ella atraviesa lo que aparenta ser un descenso a la locura: un brote irracional de ira que la llevará a ganarse el apodo de la Reina Loca por parte del *fandom*. Si, durante ocho temporadas y setenta y tres episodios, *Game of Thrones* sedujo con la posibilidad de una regente mujer que encontró

“sus propias estrategias de emancipación” en un mundo donde anidan abismos en las diferencias sociales y jerarquías sexuales bien estratificadas (Carrión, 2012: 142), ¿por qué darle fin a esa promesa y cerrar así el ciclo narrativo de una protagonista central que ahora, al decir de Lotman (1999: 138), “se arroja a las pasiones como una mariposa al fuego”?

4. DAENERYS TARGARYEN: EL LEGADO DE LA REINA LOCA



Figura 1. Una de las imágenes finales más celebradas de la serie, momento en el cual Daenerys (Emilia Clark) asume su triunfo luego de incinerar la ciudad. *Game of Thrones*, Estados Unidos: Home Box Office, 2019

Sabido es que *Game of Thrones* hizo de la imprevisibilidad su signatura, marca característica también de la casa Targaryen pues “cada vez que nace un Targaryen los dioses lanzan una moneda y el mundo contiene la respiración” (T8: E4). Pero, aunque este desequilibrio se sugiera como condición hereditaria (consecuencia, además, del intento histórico de esta dinastía por mantener la pureza mediante el incesto, en lo que dará lugar a un linaje de suicidios, piromanías, delirios proféticos y regicidios), la serie ha dado signos de que la protagonista siempre ha lindado con cierta irracionalidad. Desde el inicio, el arco narrativo se detiene para exhibir gestos que se presentan como irrupciones de una desmesura, aún más cuando Daenerys crucifica e incinera a quienes cometen injusticias, advirtiendo que “pueden vivir en mi nuevo mundo o morir en su antiguo mundo” (T4: E7). Paulatinamente, la narrativa ha elaborado esta contradicción entre benevolencia y furia indómita como una naturaleza voluble que, por su vínculo mítico, aparenta compartir con sus dragones (algo que, por lo demás, se refuerza con el espectacular montaje con el que Daenerys cierra su ciclo narrativo, véase Figura 1).

No obstante, estas señales se imponen con fuerza en su arribo a Westeros: ese hogar que abandonó de pequeña y solo conoce mediante un relato familiar, pero donde ahora la agobian la paranoia y la soledad. Pues, además de perder a su séquito, la protagonista

sufrirá el desaire amoroso de su objeto de amor, Jon Snow (heredero legítimo al trono), a quien le promete que “si no es amor [...] que sea por miedo” (T8: E5). En cierto modo, aquella joven que se ha construido desde una oscilación entre liberadora o monarca absolutista, durante el desenlace se zanja con otra solución expeditiva: una mujer ahora débil y desbordada por la ambición de poder, la frustración de un amor no correspondido (que es, por supuesto, un hombre) y el abandono de sus seres queridos.

Precisamente, es en este ajetreo incesante de los afectos en donde *Game of Thrones* revela que ha estado lejos de diseñar una reivindicación de la mujer. Se trata de una inclinación que Lotman convocaría a revisar a luz de una idea de poder femenino que la memoria cultural ha cifrado como un ejercicio autoritario y feroz, como bien se corrobora en esa larga tradición de personalidades que el curso de la historia ha bautizado como Dama de Hierro (Margaret Thatcher), Condesa Sangrienta (Erzsébet Báthory), Madame Serpiente (Catalina de Médici) o Dama del Látego (Eva Perón, según los sectores más reaccionarios). También, atraviesa a estas imágenes el delirio por el poder, tendencia que el estudioso asocia con el despotismo de figuras como Iván el Terrible o el legendario Vlad Tepes, con las cuales la tiranía femenina comparte “la transgresión de la estabilidad” (1999: 116). Ocurre que estas formas, fascinantes y temidas por igual, coinciden en desplegar desmesuras que Lotman elige definir como “apasionamientos hipertróficos” en tanto exponen una serie de explosiones “en el curso de la cual las pasiones, ya escapadas al control, sobrepasan cualquier límite” (1999: 118).

Por su aparente irracionalidad, en estos excesos políticos, el desequilibrio emerge como una insistente explicación cultural. Pero no debe olvidarse que, en el caso de las formas matriciales, el empoderamiento es vivido como un atrevimiento ante la autoridad masculina, y la locura debe pensarse entonces como una eficaz estrategia deslegitimadora (cf. Traister, 2019). Incluso, frente al uso precavido de la crueldad y del miedo como una virtud política y frente al control de los afectos como una cualidad plenamente femenina, estas mujeres soberanas trazan una doble fractura cultural que contrapone, de manera irreconciliable, razón y pasión.

Daenerys se inscribe en este *continuum* cultural. En su travesía, ha desafiado las tradiciones que rigen Westeros, prometiendo que “estoy aquí para librar al mundo de los tiranos. Es mi destino. Y lo cumpliré sin importar el costo” (T8: E4). Justifica su masacre como un paso necesario para la constitución de un nuevo orden y, como resultado, pone en evidencia lo que, durante ocho temporadas, ha estado invisibilizado: un pueblo que, en una pasividad pasmosa, permanece indiferente ante las atrocidades de sus monarcas y su “juego de tronos”, como también ante el abismo socioeconómico que yace en los reinos. Pero, para los restantes personajes, el acto de Daenerys es el producto de un delirio absolutista: el problema con ella, dirán, es que está convencida de conocer la exacta distinción entre el bien y el mal y “verdaderamente cree que está en lo correcto” (T8: E6). La única solución yace en tomar el trono y, con ello, restituir el orden vigente, tarea que llevará a cabo su amado Jon Snow.

Con razón afirma Slavoj Žižek (2019) que el desenlace de *Game of Thrones* sintetiza “el rechazo de un cambio radical con el viejo motivo [...] de la mujer insatisfecha sexualmente que estalla en una furia destructiva”. Porque, en los episodios finales, el romance con Jon cobra una relevancia capital, inclinación contradictoria cuando se recuerda que el personaje de Daenerys se ha caracterizado por una independencia afectiva que, ahora, se ve reemplazada por un intenso despecho. Incluso, la ficción sugiere la posibilidad de un

matrimonio al poder, porque la prudencia y serenidad de Jon “pueden controlar los peores impulsos [de Daenerys]” (T8: E4). Pero cuando los desbordes de la protagonista se tornan inminentes, este héroe de guerra y último heredero con derecho a reclamar el trono se presenta como la opción adecuada porque es “ecuánime y mesurado. Es un hombre y eso lo hace más aceptable” (T8: E4). El yugo de una masculinidad heteronormada se reivindica y “al sugerir a Jon como el gobernante más aceptable, la serie está volviendo a sus principios patriarcales, destruyendo el heroico arco de Daenerys Targaryen” (Bochot, 2019).

No obstante, me atrevo a poner en duda esta última afirmación. Pues, cuando se enfoca la mirada sobre el detalle, percibo que Daenerys se elige narrar en torno a pequeños gestos que, desde el mismo comienzo, han estado reafirmando una hegemonía patriarcal. Tal es el caso del modo en que *Game of Thrones* ha hecho de la maternidad un *telos* de las mujeres: Daenerys es, como su título lo indica, madre de dragones, y estas fieras suplen un anhelo maternal, como también lo hacen aquellos esclavos liberados que claman por su *mbysa* (“madre”). El problema de la esterpe es aquí central y, aunque una maldición le niega descendencia y el destino la vuelve última en su dinastía, Daenerys genera otras formas de parentesco, como bien se observa con estos bárbaros a quienes llama *qoy qoyi* (“sangre de mi sangre”). Es este el sentido que radica en la idea lotmaniana de los géneros como papeles culturales y, de principio a fin, el relato épico de Daenerys se ha nutrido con el modelo de una masculinidad protectora, proveedora y progenitora que vela la familia (aunque sin importar la forma que este concepto cultural adopte).

Incluso, esta lógica se refuerza en el desenlace de otras protagonistas quienes, antes destacadas por su intento de imponer una diferencia sexual, concluyen su relato demostrando “casos en los que la mujer, en determinados contextos culturales, se atribuye un rol masculino”, al decir de Lotman (1999: 120): las que anhelaban convertirse en caballeros, pero deben sellar su nombramiento con la pérdida de la virginidad (Brienne); las que, para destacar, deben masculinizar su apariencia y adiestrarse en el manejo de armas (Arya); y las que, so pena de sufrir vejaciones y humillaciones públicas, han logrado independizarse, pero cierran su historia muriendo en los brazos del hombre amado (Cersei). Leídas en conjunto, estas figuras componen una especie de bajorrelieve a través del cual se remarcan bordes de las convenciones sociales que rigen la feminidad y la masculinidad en Westeros, un mundo ficcional que, desde sus orígenes, ha ratificado la afectividad, la maternidad y el equilibrio como esas imágenes de mujer aceptadas por la *doxa* (cf. Boria, 2015).

5. PALABRAS CONCLUSIVAS

Diría que el giro imprevisible de Daenerys es justificable, en el sentido en que permite mantener un *status quo*. Pues *Game of Thrones* concluye como un relato que ha puesto en crisis un orden vigente, solo para volver a zanjar las fronteras entre el bien y el mal, entre los estratos sociales y entre las jerarquías sexuales. Silencia las voces femeninas y las ubica, una vez más, como obstáculos a superar, necesarios para restituir una estructura reglada por el poder patriarcal. Ya lo advirtió Teresa de Lauretis (1992: 188): la mujer, como elemento de la trama, es condición necesaria para la organización del mundo. Para ello, la serie recobra motivos “desde el centro del macizo cultural” (como la estudiosa gusta decir, rememorando las palabras de Lotman), allí donde la memoria ha escrito que la condición femenina, el poder y el desequilibrio deben, de alguna manera, domesticarse.

No debe olvidarse que, producidas para un público masivo, estas series conservan su interés por la novedad: viven en la actualidad captando las contingencias de aquello que está sucediendo. Por ello, encierran la promesa de un feminismo, pero finalmente vuelven la lucha de mujer un gesto vacío o, como bien apunta Eva Illouz (2014: 75), un “simulacro de la emancipación”. Se trata, asimismo, de una operación que convoca a reflexionar sobre las falacias democratizadoras en las ficciones masivas: narrativas intervenidas por ese capitalismo que hecho de la igualdad su *leitmotiv* para que todas y todos devengan “consumidores idénticos, intercambiables” (Jameson, [1992] 2007: 81) y que intenta imponer que, en un mundo de “transgresiones programadas”, aferrarse al orden vigente podría ser un acto verdaderamente transgresor (Žižek, 2016: 11).

Pero, aunque no podría decirse que *Game of Thrones* sea una serie feminista, la ficción pone en debate, sin pretender un aleccionamiento, lo que el feminismo denuncia. Presenta zonas problemáticas que deja irresolutas, legando en las y los espectadores la tarea de interpelar el relato y, con ello, de repensar su propia contemporaneidad: como se torna evidente con las intensas discusiones que despertó su desenlace, *Game of Thrones* abre un espacio de diálogo sobre los engranajes culturales de una historia y una actualidad embebidas de violencias, divisiones sexuales y desplazamientos sociales. Es este, precisamente, el camino que Yuri Lotman invita a recorrer, convocando a que nos interroguemos por “la independencia del arte frente al poder” (1999: 140).

NOTAS

¹ Acerca del diálogo entre Yuri Lotman y Teresa de Lauretis, véase Gómez Ponce, 2019.

² Véase, por ejemplo, “Semiótica del miedo. La caza de brujas”, uno de los escritos finales de Lotman, en donde se aboca a develar “el miedo de la mayoría masculina a perder su situación de dominio en la sociedad” durante la persecución de brujas ([1989?] 2008: 30). No obstante, el semiólogo despliega esta preocupación en *Cultura y explosión*, instalándose allí en el umbral de una reflexión sobre la emancipación femenina “bajo la orden de la paridad de derechos entre mujer y hombre” (1999: 148).

³ Todas las traducciones de lengua inglesa me pertenecen.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENIOFF, D. y WEISS, D. B. (creadores y productores) (2011/2019). *Game of Thrones* [Serie de televisión]. Estados Unidos: Home Box Office.
- BOCHOT, A. (2019). “Daenerys NO es la Reina Loca”, *Ene de Mujer*. Recuperado de <<https://mx.emedemujer.com/cine-television/daenerys-targaryen-no-es-la-reina-local/>>.
- BORIA, A. (2014). “El impacto interdisciplinar de Lotman. Un punto de vista desde los estudios de género”. En S. Barei (comp.), *Iuri Lotman in memoriam*, 6778. Córdoba: Ferreyra Editor.
- (2015). “La literatura como traducción. Los estereotipos de género”, *deSignis*, 12, 57-66.
- CARRIÓN, J. (2012). “Las tres vidas de Daenerys Targaryen”. En AA. VV., *Juego de tronos. Un libro afilado como el acero valyrio*, 135-150. Madrid: Errata Naturae.
- DE LAURETIS, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra.
- GÓMEZ PONCE, A. (2019). “Derivas del miedo: intervenciones de lo femenino y lo afectivo en *Homeland*”, *Tempo & Argumento*, 11 (27), 283-303.
- HARAWAY, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- ILLOUZ, E. (2014). *Erotismo de autoayuda. Cincuenta sombras de Grey y el nuevo orden romántico*. Barcelona: Katz.

- JAMESON, F.** ([1992] 2007). *Signaturas de lo visible*. Buenos Aires: Prometeo.
- LA NACIÓN** (2019). “La polémica de Game of Thrones: ¿es una serie feminista o machista?”. Recuperado el 29/12/2019 de <<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/series-de-tv/la-polemica-game-of-thrones-es-serie-nid2246082>>.
- LOTMAN, Y.** (1998). *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Frónesis Cátedra.
- (1999). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa.
- ([1989?] 2008). “Caza de brujas. La semiótica del miedo”, *Revista de Occidente*, 329, 533.
- PRECIADO, P. B.** (2008). “Museo, basura urbana y pornografía”, *Zebar*, 64, 38-67.
- TRAISTER, R.** (2019). *Buenas y enfadadas. El poder revolucionario de la ira de las mujeres*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- ŽIŽEK, S.** (2016). *Problemas en el paraíso. Del fin de la historia al fin del capitalismo*. Barcelona: Anagrama.
- (2019). “Game of Thrones tapped into fears of revolution and political women – and left us no better off than before”, *The Independent*. Recuperado el 29/12/2019 de <<https://www.independent.co.uk/voices/game-thrones-season-8-finale-bran-daenerys-cersei-jon-snow-zizek-revolution-a8923371.html>>.

