



**MÁSTER UNIVERSITARIO  
GÉNERO Y DIVERSIDAD**

**UNIVERSIDAD DE OVIEDO**

**TRABAJO FIN DE MÁSTER**

Subjetividad y simbología  
en la representación  
transmedial de la "madre"  
Daenerys (*Juego de tronos*)

**TESIS DE MÁSTER**

**Aitor González Cuetos**

Directora: Carmen Pérez Riu

Oviedo, junio de 2015

## TESIS DE MÁSTER

D<sup>a</sup>:/D. Aitor González Cuetos

TÍTULO: Subjetividad y simbología en la representación transmedial de la "madre" Daenerys (Juego de Tronos)

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVE: Épica, literatura fantástica, serie de televisión, transmedialidad, maternidad, actancia, cultura popular.

DIRECTOR/A: Carmen Pérez Riu

### 1. Resumen en español

En esta tesis se examina la representación del sistema social vigente en la saga Canción de hielo y fuego desde una perspectiva de género, centrándose especialmente en la primera novela de la saga y la primera temporada de la serie, ambas tituladas Juego de tronos. El análisis se realiza a través del personaje de Daenerys Targaryen, que consigue romper con las convenciones sociales a través de su maternidad. Entre los temas desarrollados en la tesis se encuentran aspectos de representación transmedial; la organización social de este mundo ficticio, su influencia medievalista y su vinculación con la realidad actual; la maternidad como construcción patriarcal y su potencial subversivo para las mujeres; y aspectos simbólicos de la caracterización de los personajes y de la representación en medios diferentes: el literario y el televisivo. Un objetivo subyacente es tratar de esclarecer algunas de las claves de una obra que, aun presentando un sistema social rígidamente patriarcal, ha conseguido convertirse en un fenómeno social y cultural en la actualidad.

### 2. Resumen en inglés

This M.A. thesis examines the representation of the prevailing social system in *A Song of Ice and Fire* from a gender perspective; focusing on the first volume of the saga and the first season of the TV show. The analysis is made through the character of Daenerys Targaryen, who shatters the social conventions through her maternity. Apart from other themes, the thesis develops some aspects of transmedial representation; the social organization of the fictional world and its connections with the current situation; maternity as a patriarchal construct and its subversive potential for women; and symbolic aspects related to the construction of the characters and their representation in different media: the literary and the audio-visual. An underlying objective is to shed light on some of the main aspects of a work which, despite presenting a rigid patriarchal social system, has managed to become a social and cultural phenomenon nowadays.

VºBº

EL/LA DIRECTOR/A DE LA TESIS  
DE MÁSTER/PROYECTO DE  
INVESTIGACIÓN PROFESIONAL

LA AUTORA/EL AUTOR

Fdo.: Carmen Pérez Riu

Fdo.: Aitor González Cuetos

AUTORIZACIÓN PARA CONSULTA DE TESIS DE  
MÁSTER/PROYECTO DE INVESTIGACIÓN PROFESIONAL CON  
FINES DE INVESTIGACIÓN

Dña./D. **Aitor González Cuetos**..... ,  
 , como autora/autor de la Tesis de  
máster/Proyecto de investigación profesional titulada/o **Subjetividad y  
simbología en la representación transmedial de la "madre" Daenerys  
(Juego de tronos)**..... ,  
por medio de este documento expresa su autorización para que dicha obra  
sea utilizada con carácter no lucrativo y con fines exclusivos de  
investigación. Deberán respetarse, en todo caso, los derechos que le asisten,  
establecidos en el Real Decreto Legislativo 1/1996 de 12 abril, por el que  
se aprueba el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual y en  
particular, conforme a su artículo 14.3º, el de que sea siempre reconocida  
su condición de autora/autor del trabajo, con inclusión del nombre y la  
referencia completa de la fuente, cuando se proceda a la reproducción  
directa o indirecta del contenido o de las ideas que aparecen en él.

Lo que declara a los efectos oportunos.

En Oviedo, a 04 de junio de 2015

Fdo.: Aitor González Cuetos

# ÍNDICE

	Página
1. Introducción.....	1
2. Mundo ficticio y transmedialidad.....	6
2.1. La épica y la literatura fantástica y sus referentes históricos.....	6
2.2. La representación transmedial.....	11
3. Estructura social y la maternidad y su construcción simbólica en el patriarcado.....	14
3.1. La función de las mujeres.....	14
3.2. Perspectiva psicoanalítica de la maternidad.....	18
3.3. Perspectiva antropológica de la maternidad.....	22
4. Símbolo y poder: Daenerys Targaryen de la tormenta.....	28
4.1. Casa y linaje: la reina de plata y el falso dragón.....	32
4.2. De niña a mujer: Khal Drogo y el caballo.....	35
4.3. El poder de la madre: el verdadero dragón.....	39
4.4. Un nuevo linaje: nacida del fuego.....	43
5. Conclusión.....	47
6. Bibliografía.....	49

# 1. INTRODUCCIÓN

Con la publicación de *Juego de tronos* en 1996, George R. R. Martin lanzaba al mercado la primera novela de la saga que lleva por título *Canción de hielo y fuego*. Tras su adaptación por parte de la cadena de privada estadounidense HBO, la saga ha pasado a convertirse en un fenómeno mundial seguido por una enorme cantidad de personas. A pesar de que las novelas ya contaban con bastante prestigio (ganadoras de premios como el Locus y nominadas para el premio Nebula), la serie de televisión, titulada como la primera novela que conforma la saga, ha conseguido que la obra de Martin haya adquirido una gran repercusión debido a la cantidad de fans que se han sentido atraídas y atraídos por las diferentes historias que estos textos (literario y televisivo) narran. Su impacto y distribución, enorme y globalizado, se debe, en su mayor parte, a las y los propios consumidores, quienes no solo se limitan a ser receptoras y receptores, sino que un significativo porcentaje de estas personas también elabora productos basados en las historias, como ilustraciones y dibujos, canciones o vídeos. Si bien el número de medios en los que se ha adaptado el mundo de Martin es bastante amplio (novelas gráficas, videojuegos, pinturas y todas las demás cosas que las y los fans han producido), en este trabajo solo utilizaremos las novelas y la serie televisiva y únicamente analizaremos la parte del relato que se narra en el primer volumen de la saga y la primera temporada de la adaptación audiovisual.

La obra original está concebida en forma de novela río. Este término proviene del francés *roman-fleuve* y sirve para describir una serie de novelas que cubren una historia de varios personajes en distintos tomos (Poplawski 2003, 135). Al contrario de otro tipo de sagas que en cada volumen abren y cierran una trama principal con sus sub-tramas (novelas independientes pero conectadas a través de los personajes), ésta desarrolla la historia principal a lo largo de varios volúmenes. Esta característica influye en la manera de narrar y estructurar la obra. En *Canción de hielo y fuego* nos encontramos con los tomos organizados en capítulos que llevan por título el nombre de algunos de los personajes que forman parte de la historia. Esto se debe a que cada capítulo cubre un fragmento de la trama donde ese personaje está involucrado desde su perspectiva. Por ejemplo, los capítulos que llevan por nombre Catelyn focalizan la historia a través de este personaje, narrando el pasaje en tercera persona, pero mostrando sus pensamientos.



En este primer volumen, los principales personajes focalizadores pertenecen a la familia Stark, aunque también nos encontramos capítulos de Tyrion y Daenerys. La línea argumental principal muestra los problemas internos entre los miembros de esta casa y como deben dejarlos para cumplir con su deber y responder ante las peticiones del rey. Todo esto es reflejado a través del personaje de Lord Eddard Stark, también llamado Ned, quien es llamado a servir como Mano del Rey, el más importante consejero, tras la misteriosa muerte de Jon Arryn, persona que había ostentado ese cargo hasta fallecer y marido de la hermana de Catelyn Stark, esposa de Ned. Debido al parentesco, éste se propone investigar la muerte. Durante su estancia en la capital, Eddard se da cuenta que Jon Arryn había sido asesinado debido a que había descubierto que los herederos de Robert no eran hijos legítimos del rey, sino que eran fruto de la relación que la reina Cersei Lannister mantenía con su propio hermano, Jaime. En el momento en que Lord Stark se dispone a revelarle esto al rey, Robert sufre un accidente que le deja malherido. Eddard, ante la inminente muerte del rey, confía esta información a Lord Petyr Baelish, consejero de la moneda, con la intención de destronar a Cersei. Sin embargo, Baelish lo traiciona, Ned es encarcelado y Joffrey, hijo de Cersei, es coronado rey. Fruto de otro engaño, Eddard confiesa su crimen y jura lealtad al nuevo soberano pensando que eso le salvaría la vida. Joffrey no cree que esa confesión sea suficiente y, en contra de su consejo, manda decapitar a Ned, lo que provocará una nueva guerra civil tras la llamada a las armas de Robb Stark, primogénito del ejecutado.



**Figura 2:** Poniente y Essos

Mientras todo esto sucede en Poniente, la historia de Daenerys Targaryen transcurre en Essos, el continente situado al este. La trama focalizada a través de la chica muestra como es obligada a casarse con Khal Drogo, el jefe de una tribu de bárbaros llamados dothrakis que basan su vida en torno a los caballos. La joven

recibe muchos regalos durante la boda, pero los que más llaman su atención, además del caballo que le regala Drogo, son tres huevos de dragón.

Poco a poco, Daenerys empezará a tener sentimientos por su marido, especialmente tras quedarse embarazada de éste, hasta el punto de querer salvarle la

vida mediante un ritual mágico. Durante una lucha contra uno de sus generales, Drogo es cortado por el arma de su enemigo. Esta herida se infectará y, a pesar de los cuidados que una mujer le proporciona, causará que no pueda seguir cabalgando, hecho que impide, en la tradición dothraki, que pueda seguir siendo el jefe de la tribu. Daenerys recurre a una hechicera, Mirry Maz Duur, para tratar de salvarle, pero el ritual que realizan no funciona y Drogo, a pesar de seguir vivo, queda en estado vegetativo. La causa de que el rito resulte infructuoso se debe a que, en contra de las instrucciones de la maga que advierte que nadie debe entrar en la tienda donde se encuentra practicando la ceremonia para salvar al *khal*, Daenerys es introducida en dicha tienda tras haberse puesto de parto. Junto a la pérdida de Drogo Daenerys pierde también a su hijo, ya que la magia hace que éste nazca muerto y deforme. La joven Targaryen descubre que todo había sido un engaño por parte de la hechicera y decide atarla también como castigo a la pira funeraria donde va a quemar a su marido junto a los huevos de dragón. Ante las advertencias del puñado de seguidores que todavía mantiene tras la muerte de Drogo, Daenerys se introduce también en la pira demostrando a quienes están presentes que es capaz de soportar el calor y el fuego al reaparecer ilesa de entre las cenizas. Además, la joven no regresa sola, sino que está acompañada de tres dragones que han salido de los huevos.

Este trabajo trata de realizar un análisis de la representación del sistema social vigente en el mundo descrito en Canción de hielo y fuego. Este examen se realiza desde una perspectiva de género para tratar de comprender cómo una obra que presenta un sistema patriarcal fuertemente consolidado se ha convertido en un fenómeno social tan importante y fuente de numerosas adaptaciones transmediales. Para mostrar diferentes niveles de influencia del sistema patriarcal descrito, tanto en el texto visual como en el literario, centraremos nuestro análisis en la figura de un personaje: Daenerys Targaryen, debido a que es uno de los pocos que consigue realizar una ruptura con las convenciones sociales del mundo ficticio. Esto es propiciado por el hecho de que Daenerys es capaz de adquirir poder por sí misma, el cual procederá de una maternidad que no es biológica, sino que está suplida mediante otros “hijos” que no han sido concebidos por ella, como los dragones.

El estudio del sistema simbólico que rodea al personaje de Daenerys, en su arco argumental en la primera temporada de la serie y en los capítulos que llevan su nombre en la primera novela de la saga, mostrará en qué manera las características del sistema social y la maternidad de la joven se relacionan con el personaje a través de varios



símbolos. Éstos también servirán, mediante la comparación de la obra textual y la televisiva, para exponer el proceso de empoderamiento de Daenerys y las variaciones de éstos de un medio a otro.

Como uno de los objetivos derivados de este, el trabajo también plantea averiguar el motivo que ha propiciado el incremento en popularidad que esta obra ha experimentado a partir de su adaptación televisiva a pesar de que frecuentemente presenta, sin aparentemente condenarlas, situaciones discriminatorias para las mujeres (sexo explícito, prostitución, subordinación y abusos de todos tipos, incluso dentro del ámbito familiar).

El trabajo se divide en tres capítulos. El primero se establece una comparación entre el primer volumen de la saga y las características definitorias de la literatura épica y del género fantástico. También se realiza un examen de cómo el mundo ficticio se relaciona con la realidad a través de referentes históricos, entre otros. Por último, en este apartado se avanzan algunas nociones relativas a transmedialidad y el efecto de esta en la cultura popular.

El segundo capítulo se centra en analizar la situación social de las mujeres en el mundo ficticio que se presenta en estas obras. Uno de los aspectos que destacaremos será la maternidad, tanto en su perspectiva antropológica como psicoanalítica, para ver cómo ésta sirve para empoderar a algunos personajes femeninos, en especial la del personaje de Daenerys Targaryen.

Finalmente, el último capítulo examina el significado de los distintos símbolos presentes en la novela y referentes a Daenerys y cómo éstos son trasladados a la serie televisiva.

## 2. MUNDO FICTICIO Y TRANSMEDIALIDAD

En *Juego de tronos*, ambas serie y novela, aparecen criaturas sobrenaturales y magia que avivan el carácter fantástico de la obra. Este tipo de literatura supone un alejamiento con la realidad al presentar elementos que no tienen cabida en un mundo no ficticio. Este rasgo se realza aún más al referirse a esta saga como épica: el tratar con personajes mitológicos parece distanciar todavía más a las narraciones literarias y televisivas del contexto de las lectoras y los lectores. Sin embargo, el mundo y los personajes imaginados por George R. R. Martin están en consonancia con las circunstancias sociales y culturales del autor.

A través de referencias históricas y geográficas, la obra consigue establecer una conexión entre el mundo ficticio y el real para tratar de reflejar una serie de aspectos. La serie televisiva también logra transmitir esta idea y, en algunos momentos, de una manera más efectiva que las novelas. La razón radica en que mientras que el proceso de asimilación en las novelas depende de la manera en que la lectora o el lector descifren el texto, en la adaptación televisiva el poder visual de las imágenes y del uso de localizaciones facilitan el reconocimiento de estos lugares y su conexión con la realidad por parte de las y los espectadores.

### 2.1. La épica y la literatura fantástica y sus referentes históricos

La saga de *Canción de hielo y fuego* es una obra épica y fantástica. En cuanto a la primera, la épica se centra en personajes categorizados como héroes o que realizan actos heroicos. Entre las características comunes de las historias épicas clásicas se encuentran:

[A] central figure of heroic, even superhuman calibre, perilous journeys, various misadventures, a strong element of the supernatural, repetition of fairly long passages of narrative dialogue, elaborate greetings, digressions, epic similes (particularly in the Homeric poems), long speeches, vivid and direct descriptions of the kind favoured by the ballad-maker and, in general, a lofty tone; the tone of Classical tragedy (Cuddon 1999, 267)

Por un lado, *Juego de tronos* comparte algunos de los aspectos estilísticos, como las digresiones, los símiles o las descripciones, y, además, participa del auge de la literatura épica del último siglo, ya que, como apunta el mismo autor, en este tiempo

han proliferado muchas narrativas épicas tanto en novela, teatro y cine debido a que para las autoras y los autores se tratan de un “increasingly suitable vehicle for a grandiose treatment of individual and national destiny” (Cuddon 1999, 272-3). Esta saga también comparte esa preocupación por el destino de las personas y, más que el colectivo nacional, el colectivo familiar, representado por las distintas casas. Éste será uno de los elementos fundamentales para personajes como Catelyn Stark o Tywin Lannister, quienes otorgan a sus familias una importancia mayor que a cualquier otra cosa, haciendo de la supervivencia de los hijos e hijas en el caso de la primera y la perpetuación del linaje en el caso del segundo el eje de sus vidas.

Para Ida Adi, “[a]n epic regarded as a story of the ancient life can be said as moving away far from modern life. It is even moving farther from today’s reality when the epic is dramatized in fantasy genre which is known as a story dealing with non-reality” (2012, 304). Por lo tanto, el aspecto épico de *Juego de tronos* fomenta el carácter fantástico de la obra; ambas se conjugan para narrar el relato de una serie de personajes en un mundo que imita el pasado histórico occidental (Británico y Europeo, pues hay numerosas evidencias de esto, incluido el mapa de Poniente y Essos), pero que no es real. La literatura épica surge de la tradición oral de las civilizaciones antiguas en forma de poesía y se asentó en los modos narrativos, dramático y poético (Adi 2012, 305). En *Canción de hielo y fuego* podemos ver en parte esa tradición, representada por los bardos y las canciones que estos cantan, como “Las lluvias de Castamere” o “El oso y la doncella”, y que narran historias populares de Poniente. Por otra parte, a la mayoría de los personajes de esta saga, al igual que otras obras de literatura épica, se les atribuye un origen mitológico. Por ejemplo, la casa Stark y sus descendientes proceden de Brandon el Constructor, quien edificó el castillo de la casa, Invernalta, y que vivió durante la Edad de los Héroes (Martin 2012, 236).

Sin embargo, por otro lado, *Juego de tronos* se distancia de las historias épicas, ya que los personajes, sus arcos narrativos y el tono de la historia no se ajustan plenamente a algunas de estas características enumeradas anteriormente, sino que se centran más en construir a los personajes de una manera más realista (con una mayor profundidad psicológica y donde a menudo sus acciones quedan en tela de juicio en vez de ser heroicas) que en hacerlos partícipes de historias llenas de aventuras y luchas. “The hero is commonly described as strong, full of muscle, who fights against villain and at the end wins the princess. In *A Game of Thrones*, however, such hero is absent” (Adi 2012, 309-10). En el primer volumen (y 1ª temporada de la serie), Ned Stark, el

único al que podría considerarse como un prototipo de héroe, es mandado ejecutar, habiendo sido culpado de traición. El resto de personajes no se caracterizan como héroes o villanos, sino que se intercambian estos roles: unas veces cometen actos heroicos mientras que otras veces actúan vilmente. Además, la pluralidad de personajes no favorece que la historia se centre en el arco narrativo solamente de uno de ellos: a pesar de que a lo largo de las novelas publicadas unos tengan más capítulos que otros, esta diferencia no es destacable. Como señala Ida Adi, “it can be said that Martin moves away from the convention of traditional epic fantasy genre because the narrative does not focus on one specific hero with his effort on saving the world” (2012, 310).

Por otro lado, *Canción de hielo y fuego* tampoco es un representante genuino de literatura fantástica como lo pueda ser *El señor de los anillos*. Mientras que en esta obra nos encontramos con magia o personajes sobrenaturales de manera prácticamente constate, en la saga de Martin, como se puede apreciar en la primera novela, los elementos fantásticos no son tan frecuentes: los Otros, una especie de demonios del frío mencionados a menudo, no aparecen en todo el libro. Asimismo, uno de los elementos más típicos del género fantástico, los dragones, solo aparecen físicamente al final de la novela, a pesar de que en los capítulos de Daenerys son mencionados constantemente y forman parte de los sueños que ésta tiene. Quizás sea el uso de magia el componente fantástico más recurrente, aunque no de una manera tan reiterativa como en otras obras de este tipo de literatura. Por lo tanto, al igual que con el caso de la literatura épica, George R. R. Martin toma elementos de la literatura fantástica, pero los utiliza de manera limitada a lo largo de la saga, consiguiendo dotarla de un carácter más realista al distanciarse de este género, lo que hace que el mundo de la historia se parezca más a una realidad ficticia que a una no-realidad, como se definía anteriormente.

Para Tzvetan Todorov, la literatura fantástica se relaciona con la incertidumbre que ésta genera en el lector ante unos hechos que no respetan las leyes del mundo; en cómo la narración de eventos fantásticos y sobrenaturales trata de disfrazarlos como verdaderos y factibles para el lector (1974, 34). Por lo tanto, más que un género que trata sobre una no-realidad, la literatura fantástica se puede entender como aquella que no da prioridad a representaciones reales (Jackson 1988, 13). Esto, siguiendo la línea de Todorov, permite que “[the] language can free itself completely from the constraints of reality to create purely fantastic entities that have no existence. This idea again implies that the self can know reality as a distinct object, and can also choose to fabricate things that are outside of it” (Nandorfy 1991, 104). Consecuentemente, lo fantástico se mueve

dentro de un espacio en el que la significación toma un mayor componente subjetivo. Esto motivará que no se pueda establecer un significado común definitivo, ya que cada elemento fantástico de la serie adquirirá uno distinto para cada lector. Esta idea se puede observar cuando alguien trata de imaginar el aspecto de Invernalía, el castillo de los Stark. A pesar de que el autor se haya podido inspirar en algún castillo real, posiblemente de Escocia, debido a que ambos se sitúan al norte de sus respectivos territorios, la representación mental de éste será distinta para cada persona que haya leído las novelas. La adaptación limitará esta libertad de imaginación, pues, para quienes hayan visto la serie de la televisión, el referente de Invernalía será común, ya que esta aporta a las espectadoras y los espectadores la representación visual del castillo.

No obstante, este segundo espacio con una significación más subjetiva que crea la literatura fantástica, a pesar de ser autónomo, mantiene una relación de reflexión con el mundo real, ya que el imaginario se construye en torno a elementos del real, cuestionando ciertos aspectos de manera alegórica o retrospectiva (Jackson 1988, 41-3). Aquí nos encontramos con culturas, civilizaciones, territorios, animales y objetos nuevos e imaginarios, con su correspondiente nombre inventado. Sin embargo, la mayoría de estos componentes de la saga son contruidos a partir de elementos y aspectos que forman parte de la realidad y que, en algunos casos, pueden ser fácilmente identificables.

“Like any other text, a literary fantasy is produced within, and determined by, its social context. Though it might struggle against the limits of this context, often being articulated upon that very struggle, it cannot be understood in isolation from it” (Jackson 1988, 3). Para Milton Albrecht, a la literatura, en su relación con el mundo real, se le atribuyen tres supuestos: que refleja de la sociedad y la cultura, que sirve como medio de control social y que influye en las formas de comportamiento y las actitudes de la gente en torno a cosas que se consideran deseables o indeseables (Albrecht 1956, 722). En cuanto a la primera, el mismo autor continúa diciendo que, al igual que otras artes, “literature has in the past been assumed to reflect cultural norms and values, the ethos and the stresses of a society, the process of dialectical materialism, and the historical development of a society or culture” (Albrecht 1956, 722). En *Canción de hielo y fuego*, la historia, tanto la pasada como la que se nos narra en las novelas, y la geografía basan su organización y algunos de sus monumentos en el mundo real, especialmente de Reino Unido. Por ejemplo, el Muro que nos encontramos

en el norte se relaciona directamente con el Muro de Adriano que separa Inglaterra de Escocia, la división entre casas de Poniente se corresponde con la división de Inglaterra, y la guerra civil que tuvo lugar inmediatamente antes del comienzo de la historia de la saga refleja la Guerra de las Rosas entre los Lancaster y los York. El propio autor comenta que mucho del mundo mostrado en los libros bebe de sus investigaciones sobre la Edad Media. Aunque no haya alegorías directas como en el caso de *El señor de los anillos* de Tolkien y las guerras mundiales, la importancia del poder en la obra y en las cuestiones sobre qué hace que un gobernante sea bueno o malo son análogas a los tiempos actuales, y también a los del Imperio Romano, la Antigua China o Mesopotamia (Sepinwall 2011).

De la misma manera, dentro de la saga nos encontramos con distintas sociedades y culturas más avanzadas o menos. El juicio sobre el progreso es relativo, ya que quienes dictaminan la evolución son los personajes a través de quienes se focaliza la historia. Como la narración se realiza a través de personajes oriundos de Poniente, las culturas y sociedades que se encuentran en este continente, las cuales se relacionan directamente con las distintas casas y sus vasallos, son consideradas más avanzadas. Dentro de estas también nos encontramos con unas que ostentan un mayor prestigio que otras, por ejemplo Cersei Lannister estima que la cultura dorniense es inferior a la suya debido a que allí los hijos bastardos son considerados legítimos mientras que para ella los hijos nacidos fuera del matrimonio no merecen ningún reconocimiento.

Sin embargo, hay características y aspectos dentro de las distintas sociedades que permiten diferenciar entre culturas medievales y otras no tan avanzadas o desconocidas. Dentro de las primeras se enmarcan las que se encuentran en Poniente, mientras que a las segundas pertenecen aquellas sociedades que no se localizan en dicho continente. A modo de ejemplo, la cultura dothraki que se muestra en los capítulos focalizados a través de Daenerys se puede relacionar con aquellos pueblos germánicos o indoeuropeos considerados bárbaros. Esto se debe a su carácter equinocéntrico: el caballo es su animal sagrado y el elemento en torno al cual construyen su vida diaria. Además, la poca importancia que dan a las mujeres, la violencia y el nomadismo incrementan esa consideración de cultura atrasada por parte de las gentes de Poniente. Otras de esas culturas, que apenas son descritas en la saga y que se consideran atrasadas, más por el desconocimiento sobre ellas que por aspectos de las propias culturas, son las que se localizan más al este del mundo de *Canción de hielo y fuego*. Estas se encuentran vagamente detalladas en la enciclopedia *A World of Ice and Fire*,

pero cabe reseñar el hecho de que los miembros de parte de estas culturas sean descritos y mostrados como personas con rasgos asiáticos (Martin et al. 2014, 304-6). Al estar escrita desde el punto de vista de un historiador de Poniente, esta enciclopedia recoge datos y eventos conocidos por los personajes de este continente. Por lo tanto, todo lo relativo a las culturas lejanas del este se encuentra pobremente descrito, de la misma manera que el conocimiento sobre la cultura oriental durante el comienzo de la Edad Media era bastante vago. Sin embargo, cabe destacar que estas personas de Jhogos Nai son nómadas, al igual que las culturas de Asia Central de los primeros siglos de la Edad Media (McNeill 2000, 217).

Todas estas similitudes facilitan que, a pesar de que no se trata de una obra realista o que refleje un mundo parecido al de nuestros días, esta saga muestre varios aspectos de la sociedad en la que vive el autor, al menos en sus fundamentos históricos. En esta obra nos encontramos con todas estas características tratadas desde una sociedad perteneciente a una época anterior. Quizás George R. R. Martin pretende tratar una serie de temas que quedan mejor reflejados en un sistema social como el que nos encontramos en *Juego de Tronos*. Uno de los ejes temáticos sobre los que se articula toda la saga es el poder y cuál es la mejor, o más justa, manera de gobernar. Al utilizar una sociedad con una organización social menos compleja, las relaciones de poder y cómo se maneja ese poder para hacer prosperar el reino, o en beneficio personal, o para perjudicar otras personas se muestran de manera directa y clara a quienes leen las novelas y/o ven la serie televisiva. Por otro lado, al comparar la “antigua” sociedad de las novelas con la sociedad actual, se muestra cómo el patriarcado parece haber sido el único sistema posible, consiguiendo ser naturalizado a través de la historia hasta el punto de que la sociedad actual conserve rasgos de éste.

## 2.2. La representación transmedial

En el paso de una obra literaria a un medio cinematográfico, que se engloba dentro de las adaptaciones transmediales (Bruhn et al. 2013, 2), se producen modificaciones debido a que la manera de narrar la historia es diferente y a que tiene otras limitaciones distintas a las de la obra literaria. Como establece Linda Hutcheon, hay tres modos mediante los que el público se vincula con la obra: “telling mode” (literatura narrativa), “showing mode” (el teatro y los medios audiovisuales) y “participatory mode” (videojuegos) (2006, 22). El proceso de adaptación crea una relación dialéctica entre la

adaptación y la obra original basada en la intertextualidad (Bruhn et al. 2013, 9). Esta no tiene que manifestarse de manera evidente, puede ser explícita o implícita (Schober 2013, 89). Para Linda Hutcheon, estas conexiones entre la obra original y la adaptación originarán palimpsestos, donde el conocimiento de las distintas obras se relaciona (2006, 6), y que acabará creando, como afirma Henry Jenkins, obras que se relacionan entre sí, pero que a la vez son independientes (2008, 101).

El proceso de adaptación conlleva la contracción o eliminación de ciertos pasajes, si se trata de una novela larga, o de la expansión de la obra original, como sucede con las historias cortas (Hutcheon 2006, 19). En *Juego de tronos*, especialmente a partir de la tercera temporada, vemos como la historia escrita por George R. R. Martin sufre cambios siguiendo estas dos tendencias. Algunas veces, momentos de la trama principal, o las sub-tramas, se descartan, mientras que otras sin relevancia en las novelas o que ni siquiera suceden son creadas para la serie. Estos cambios, junto con las características narrativas del medio cinematográfico, hacen que se aclaren ambigüedades que son centrales en la obra literaria (Hutcheon 2006, 28). A modo de ejemplo, en la tercera novela no se conoce quien ha sido el personaje que ha perpetrado el asesinato de Joffrey, pero en la cuarta temporada de la serie se desvela que Lady Olenna, la abuela de la esposa de éste fue quien ejecutó el crimen. Esto hace que la respuesta de la audiencia sea diferente: las personas que no han leído las novelas disfrutan de la serie por sí sola, al contrario, las personas que sí las han leído, a quienes Linda Hutcheon define como “knowing audience” frente a la “unknowing audience”, tienen unas expectativas y requisitos que la serie debe cumplir (2006, 22).

Para Henry Jenkins, “[e]sta circulación de los contenidos mediáticos (a través de diferentes sistemas mediáticos, economías mediáticas en competencia y fronteras nacionales) depende enormemente de la participación activa de los consumidores” (2008, 15). Dicha participación derivará en lo que él considera una cultura participativa, donde los roles de productora o productor y consumidora o consumidor se difuminan. Aunque en este trabajo solo nos centramos en dos medios, *Canción de hielo y fuego* ha sido objeto de constantes representaciones transmediales por parte de industrias y por parte del público general. Jenkins considera que esta convergencia genera una inteligencia colectiva, la cual aúna los conocimientos y recursos de todas las personas en torno a una obra cultural. Esta colectividad favorece un mejor entendimiento de las relaciones intertextuales y una producción popular colectiva con más significados (2008, 15). El propio autor explica el motivo de esta tendencia:



Los fans siempre han sido adaptadores tempranos de nuevas tecnologías mediáticas; su fascinación por los universos de ficción inspira con frecuencia nuevas formas de producción cultural, que van de los trajes a los *fanzines* y, en la actualidad, el cine digital. Los fans constituyen el segmento más activo del público mediático, que se niega a aceptar sin más lo que le dan e insiste en su derecho a la participación plena. Nada de esto es nuevo, lo que ha cambiado es la visibilidad de la cultura de los fans. La red proporciona un nuevo y poderoso canal de distribución para la producción cultural aficionada (2008, 136)

Al acceder a la red, cualquiera se puede encontrar con una enorme cantidad de productos y adaptaciones transmediales basados en *Juego de tronos*, desde juegos de mesa y videojuegos a pinturas, canciones, videos o podcasts. Esto favorece que aspectos de la obra original sean tratados en los nuevos medios. Un ejemplo de esto podría ser la figura del cuervo, que sirve como elemento simbólico en la historia de Bran Stark, hijo de Catelyn y Ned, representando su habilidad para ver el futuro. Consumidoras y consumidores toman este animal y su significado como motivo para la creación de nuevos productos transmediales. Además, este animal es utilizado como paloma mensajera por los personajes de la saga, lo que establece, nuevamente, relaciones históricas y acercando la ficción a la realidad.



**Figura 3:** diseño de camiseta.



**Figura 4:** tatuaje del cuervo de tres ojos que aparece en los sueños de Bran.

### 3. ESTRUCTURA SOCIAL Y LA MATERNIDAD Y SU

#### CONSTRUCCIÓN SIMBÓLICA EN EL PATRIARCADO

En *Canción de hielo y fuego*, a las mujeres se les asigna el papel de perpetuar la estirpe, la cual es muy importante en el caso de las familias poderosas. La repercusión que adquiere la maternidad en la saga escrita por George R. R. Martin se debe a que, al desarrollarse en un sistema feudal, ésta es el único rol para las mujeres. Es muy difícil separar la maternidad del contexto social y cultural, ya que el sistema patriarcal, tanto dentro de la obra como fuera, la ha convertido en un constructo socio-cultural, dotándola de distintos significados y connotaciones, que sirve a unos determinados intereses, los del propio sistema. Para Adrienne Rich:

El patriarcado consiste en el poder de los padres: un sistema familiar y social, ideológico y político en el que los hombres –a través de la fuerza, la presión directa, los rituales, la tradición, la ley y el lenguaje, las costumbres, la etiqueta, la educación y la división del trabajo– deciden cuál es o no es el papel que las mujeres deben interpretar y en el que las mujeres están en toda circunstancia sometidas al varón (1996, 104)

Sin embargo, dentro de *Juego de tronos* nos podemos encontrar una serie de mujeres que a través de sus hijos obtienen un status y un cierto grado de poder que les resultaría muy complicado de adquirir por otros medios. Una de estas mujeres es Daenerys, quien, a través de la novela, va consiguiendo cada vez una mayor capacidad actancial, que continuará aumentando conforme avanza su historia.

#### 3.1. La función de las mujeres

Al igual que ha sucedido durante la Edad Media, esta situación de las mujeres en *Juego de tronos* favorece que el sistema social patriarcal justifique y promueva el uso de la capacidad procreadora de éstas para crear o mejorar las relaciones con otras familias, ya sea entre casas del mismo nivel sociales o con sus vasallos. Por lo tanto, las mujeres se emplean como una mercancía diplomática; el señor de cada familia casa a sus hermanas o a sus hijas con el descendiente de otra familia para sacar provecho. Esta situación se observa constantemente en la novela y la serie, por ejemplo, la actual reina, Cersei Lannister, se convirtió en esposa del rey por causas políticas. Tras la rebelión que

permitió a Robert Baratheon coronarse como rey de Poniente, éste eligió casarse con la hija de Tywin Lannister, el señor de la casa más poderosa del continente. De esta manera, el rey consigue un poderoso aliado en caso de que haya una nueva revuelta y la familia Lannister se asegura que sus descendientes lleguen a sentarse en el Trono de Hierro y reinar sobre Poniente. Consecuentemente, se puede ver como Cersei es usada para traer la paz tras una guerra civil, pero se aprecia también su importancia como reproductora que perpetuará su familia.

Todo esto configura la idea de familia que, consiguientemente, también ha de considerarse como un constructo sociocultural del sistema patriarcal. Mary O'Brien arguye que, a diferencia de la de los animales, "the [human] family is a historical development with its roots in a natural necessity. The necessity itself is invariant, and women's place in the social relations of reproduction is therefore circumscribed by her childbearing function" (1983, 19-20). De acuerdo con esto, la familia es un reflejo de la situación social en el ámbito doméstico: partiendo de una necesidad natural, a la mujer se le asignan unos roles determinados. En el caso de las familias nobles el rol será el de perpetuar la estirpe, especialmente, la que desciende por parte masculina. En el caso de la sociedad presente en *Canción de hielo y fuego*, vemos como esta circunstancia se muestra relevante debido a la alta consideración que recibe el concepto de linaje en todas las familias, siendo más evidente en el caso de las casas que ostentan el poder, y al hecho de que se hereda el apellido del padre. Esto da lugar a situaciones donde las mujeres se encuentran en la situación de tener que criar a los hijos bastardos de sus esposos, como parecer ser el caso de Catelyn y Jon Snow, supuesto hijo de Ned. Por lo tanto, a la vez que están contribuyendo a la perpetuación de la especie, las mujeres están continuando con la familia del varón y con la estirpe de éste.

En *Canción de hielo y fuego*, el sistema social patriarcal establece que es el hombre quien ejerce su poder en cuanto a la reproducción y la mujer simplemente se limita a llevar y cuidar a las hijas y a los hijos de éste. A pesar de que muchos personajes femeninos encuentran formas de ejercer papeles más activos dentro de la sociedad distanciados de su rol como madre, esta situación las prepara, en el terreno sexual, para unas relaciones normativas cuya única función es la reproducción y, por consiguiente, la perpetuación del linaje. Cualquier otra relación o práctica que se salga de lo establecido como norma será, de alguna manera, difamada, castigada o incluso prohibida. "El sexo no es una cosa que sólo se juzgue, es una cosa que se administra. Participa del poder público; solicita procedimientos de gestión" (Foucault 1998, 17). El

motivo detrás de esta idea es que únicamente mediante el control de la sexualidad de la mujer se puede garantizar la legitimidad de los herederos, lo que se conoce como matrilinealidad (Rodríguez Magda 2004, 59-60). Lo que es considerado correcto o no, ha sido establecido por un discurso dominante que tiene capacidad para hacerlo; este discurso dominante procedente del sistema patriarcal es el que ha decidido que la única relación creída moral o correcta es la que conviene a sus intereses, consolidando su poder y, a su vez, sometiendo a la mujer.

Este discurso hegemónico, como dice Michael Foucault relativo al siglo XVIII, administra el sexo y dictamina lo que es moral y lo que forma parte de la “perversión”. Quienes caían en prácticas que se salían de la pareja normativa eran considerados de locos morales, degenerados, que sufrían “neurosis genital” o “desequilibrio psíquico” (2006, 35-42). Al sistema patriarcal no le interesan relaciones donde la distribución del poder no sea desigual; éstas deben de ser asimétricas y respetar y reproducir la norma que favorece el empoderamiento masculino resaltando su carácter activo y sometiendo a la mujer mediante su carácter pasivo. Las relaciones matrimoniales estaban controladas para que cumpliesen el objetivo principal de “asegurar la población”, y en especial era la mujer sobre quien recaía mayor peso (Foucault 2006, 38). Gracias a este planteamiento se puede entender por qué las relaciones sexuales esporádicas de los varones fuera del matrimonio pueden ser comprendidas, mientras que las de las mujeres son mal consideradas y hacen que las personas del sexo femenino que las practican sean tachadas de amorales y de no cumplir con sus deberes respecto al marido.

El carácter oculto o de tabú de los actos que forman parte del mundo de la “perversión”, y su consiguiente penalización en caso de que sean demostrados, sirve para revalidar y consolidar el poder de la pareja normativa. Salirse de esta norma supone alejarse de lo que es correcto y moral. Forman parte de ese ámbito prohibido las relaciones homosexuales, las relaciones incestuosas, las uniones consanguíneas o la promiscuidad (Foucault 2006, 42-44), ya que estas no favorecen al discurso normativo ni a la perpetuación de la especie y, por tanto, son perseguidas y castigadas, de una manera más o menos represiva dependiendo del nivel de transgresión. Para Todorov, la fantástica es un tipo de literatura que “ejemplifica diversas transformaciones del deseo. [...] Como el incesto, la homosexualidad o ‘el amor de más de dos’” (Todorov 1974, 157-8). El motivo, como apunta el mismo Todorov, es que al abordar transformaciones y formas excesivas de la realidad, en la fantasía nos encontramos con “lo socialmente extraño e improbable” (1974, 165-6). Un ejemplo de esas prácticas que no cumplen los

valores de la pareja normativa es el incesto. Como se indica en la enciclopedia publicada recientemente sobre el pasado del mundo de *Juego de tronos*:

The tradition amongst the Targaryens had always been to marry kin to kin. [...] This practice went back to Old Valyria, where it was common amongst many of the ancient families, particularly those who bred and rode dragons. “The blood of the dragon must remain pure,” the wisdom went. Some of the sorcerer princes also took more than one wife when it pleased them, though this was less common than incestuous marriage. [...]

This was not true in Westeros, where the power of the Faith went unquestioned. Incest was denounced as vile sin, [...] and the fruits of such unions were considered abominations in the sight of gods and men (Martin et al. 2014, 55)

En este libro se muestra la historia no solo de Poniente (Westeros), sino de otras tierras del otro continente y, uno de los temas que más controversia causa, también en la saga de *Canción de hielo y fuego*, es el incesto. Como se puede ver en la cita, la familia Targaryen consideraba las relaciones incestuosas como un método para mantener la sangre pura y que el linaje no se mezclase con el de otras casas. En Poniente sucede justamente lo contrario: el incesto se muestra como una abominación debido a la influencia de la religión más importante, la Fe de los Siete. Esta fue una de las razones que se utilizaron en el pasado para desacreditar a los Targaryen en situaciones en las que la línea sucesoria no estaba claramente establecida y uno de los motivos por los que entraba en conflicto bélico con otras familias.

A pesar de que el incesto se considera en Poniente casi como un acto ilegal, lleno de pecado, esta práctica es muy relevante para el desarrollo de la historia de *Juego de tronos*. Cersei Lannister, la mujer mencionada anteriormente como ejemplo de matrimonio de conveniencia, mantiene relaciones sexuales con su hermano mellizo Jaime, de cuyo fruto nacen los tres hijos de la reina, Joffrey, Myrcella y Tommen. De esta manera el linaje de los Lannister se mantiene puro, ya que su sangre no se mezcla con la de la familia Baratheon a la que pertenece el rey. Ned Stark descubre, gracias al color del pelo, que los hijos de Robert Baratheon no son realmente suyos, sino que pertenecen a Jaime Lannister, por lo que envía cuervos a todos los rincones de Poniente informando de tal situación. Como se verá también más adelante con el caso de Daenerys, los rasgos físicos son marcas distintivas de cada familia y algunas veces se muestran como elementos clave para el desarrollo de la historia y de las intrigas de la saga, siendo éste uno de esos casos. A pesar de ser hijos de la reina, no son hijos del rey,

por lo que no están capacitados para gobernar y pasan a ser bastardos. Cuando Robert Baratheon muere y los pájaros llegan a sus destinos informando a las principales casas se causa un gran revuelo. Esta es uno de los motivos que propiciaron la llamada Guerra de los Cinco Reyes que buscará poner fin al reinado regente de Cersei, el cual no debe tener lugar porque los herederos del rey son dos niños nacidos del pecado ante los ojos de los dioses.

### 3.2. Perspectiva psicoanalítica de la maternidad

Como argumenta Nancy Chodorow, desde un punto de vista relacionado con lo que se considera natural, la maternidad, como un aspecto de la estructura social, no puede desasociarse del hecho biológico de que las mujeres llevan a sus hijos en sus vientres y los amamantan posteriormente, lo que reafirma la idea patriarcal de que la organización social en base al género es algo natural y no un constructo social. Además, otra explicación mantiene que las mujeres son, primordialmente, madres porque siempre lo han sido y que las primeras divisiones del trabajo realizadas en torno al género han sido perpetuadas debido a este hecho. “Women’s mothering, then, is seen as a natural fact. Natural facts, for social scientist, are theoretically uninteresting and do not need explanation” (1979, 13-4). Como posteriormente denunciará Judith Butler con su teoría de la performatividad, la identidad de género y las tareas que se le atribuyen a cada identidad, junto con la organización social en base a esa distinción, es algo construido y que debido a su perpetuación y continuación se ha tomado como algo natural (1990, 270-1).

Desde el psicoanálisis se llega a una conclusión por la cual a las mujeres se las consideran destinadas a ser madres. Nancy Chodorow explica que, dentro de este ámbito, el motivo que explica esta predisposición es una necesidad que éstas sienten de ser madres que radica en la etapa edípica producida tempranamente en el desarrollo del bebé. En esta fase, la niña se da cuenta de la diferencia de sus genitales respecto a los masculinos. La falta de pene le hará cambiar su amor de su madre hacia su padre, que es quien puede proveerla de pene. Esto simboliza la necesidad de las mujeres de ser madres, ya que volverse hacia el sexo masculino, de acuerdo con las primeras teorías psicoanalíticas, significaba una falta y una necesidad que se compensaba con el embarazo y las hijas e hijos (1979, 113-4). Sin embargo, la necesidad de ser madre no

se fundamenta solamente en esta falta de pene ya que, como manifiesta Chodorow, “in Freud’s theory, girls come to want babies as substitute for the penis (the penis-baby equation). But Freud also admits that girls already want babies as part of their identification with their mother” (1989, 173). La necesidad de ser madre se valida por tanto con una doble identificación: primero con la madre y después con el pene, primero con un modelo y luego con un símbolo.

También desde las teorías psicoanalíticas se ha intentado explicar y desnaturalizar el proceso de dar a luz y amamantar a las hijas y a los hijos. Igualmente se han preocupado por dotar al sexo de un carácter regulador. La castración simbólica que sufren las mujeres en el proceso de formación del feto convierte al pene, y su falta, en un tema central para la composición de la feminidad en las teorías psicoanalíticas, y esto no afecta solo a la maternidad, sino que también engloba las mismas prácticas sexuales. Las teorías psicoanalíticas de Freud se muestran como unas formulaciones que explican la conformación de la identidad de género y la orientación sexual, que se produce de forma regularizada para hombres y mujeres (Chodorow 1989, 169). Por lo que, además de mostrar la necesidad de engendrar descendencia, la envidia de pene se manifiesta como un factor configurativo y conformador del carácter sexual.

Este aspecto normativo del sexo para los primeros psicoanalistas lo describe muy bien Nancy Chodorow cuando afirma que:

The major oedipal task was preparation for heterosexual adult relationships. Given this, a girl’s major task is to become oriented to men. In the traditional paradigm, a girl must change her love object from mother to father, her libidinal mode from active to passive, and her libidinal organ and erotism from clitoris to vagina. A boy has not to make such parallel changes (1979, 111)

Para ella, es en la fase edípica cuando la mujer, debido a la falta de pene, cambia su amor hacia el padre haciendo a su vez un cambio en su condición tanto sexual como social que pasará a situarse, según este esquema, en un rol más pasivo. Teniendo todo esto en cuenta, “dar a luz significa cumplir lo que el patriarcado une a la fisiología para establecer la definición de feminidad” (Rich 1996, 77).

Para ser bien vistas por la sociedad de Poniente las mujeres deben comportarse como tales y aportar hijos a sus maridos, o serán penalizadas por la sociedad. Este correctivo puede darse de varios modos: penadas por las instituciones religiosas, desprestigiadas socialmente o enviadas a los burdeles. De esta manera, se puede observar cómo el patriarcado se alía con la religión y con la estructura social para crear

posiciones muy rígidas, supervisadas tanto por los varones como por las demás mujeres, y que sitúan a éstas en un estado de sumisión del cual es muy difícil escapar. Sin embargo, personas como Simone de Beauvoir, quien rechazaba completamente la maternidad debido a que se utiliza como medio de sumisión, señalaba en *El segundo sexo* que esta “puede ser para la mujer sumamente provechosa, como también puede ser un desastre” (1962, 16). Desastrosa porque puede servir para hacer que la mujer se centre únicamente en sus hijas e hijos, pero provechosa porque éstos también pueden dotar de cierto poder a la madre. Por lo tanto, la maternidad puede ser tanto una de las herramientas para continuar con la situación de sometimiento como el medio para escapar de esta y subvertir el rol de madre perpetuadora del ser humano asignado a las mujeres; la maternidad puede tener un valor añadido de empoderamiento (MacCallum-Whitcomb 2000, 78).

Al considerarse como algo alegórico y no como algo físico, la envidia de pene también puede adquirir otros significados; es una manera que tienen las mujeres para conseguir el poder que se les ha negado a través de sus órganos sexuales (Welldon 2004, 46). El pene no solo representa la diferencia sexual, sino que personifica la expresión máxima del deseo (Chodorow 1989, 188). Por lo tanto, a pesar de que la maternidad ha servido al sistema patriarcal como método de sometimiento, la envidia de pene manifiesta el deseo femenino por el poder que ostenta el sexo masculino y que, en algunos casos, puede llegar a significar un verdadero empoderamiento por parte de las mujeres a través de sus hijos.

Esta doble función de la maternidad se puede observar en la figura de Lady Arryn. Por un lado, frente a otras mujeres que recorren Poniente o las tierras que se sitúan al este como Daenerys Targaryen o Catelyn Stark, Lysa Arryn no sale del castillo donde vive y cuida de su hijo Robert, el heredero del Valle. Por otro lado, tras la muerte de su esposo Jon Arryn, Lysa ocupa el puesto de regente sobre los territorios del Valle a través de su hijo, ya que éste es demasiado joven para reinar. En *Juego de tronos* nos encontramos con otros dos casos similares a este, ya que Catelyn Stark y Cersei Lannister adquieren un nuevo *status* gracias al poder que obtienen a través de sus hijos. En el caso de Cersei, como se ha mencionado anteriormente, se debe a su posición como reina regente, mientras que en el caso de Catelyn se debe a los eventos que le suceden a sus hijos: un intento de asesinato sobre Bran hace que ella viaje a la capital a informar a su marido. Además, su poder sobre Robb le permite evitar que éste la envíe



de vuelta a casa, interferir en la cadena de mando del ejército de los Stark y negociar relaciones diplomáticas.



**Figura 5:** Daenerys adorada por esclavos que le llaman “*mysha*”, que significa madre en su idioma.

Daenerys, aunque de un modo distinto al de Cersei y Catelyn, consigue mejorar su posición gracias a quienes ella considera sus hijos. Este personaje ejemplifica la idea de Estela Welldon, quien afirma que las madres tienen la oportunidad de usar a sus hijos e hijas como una extensión de su cuerpo (2004, 16). En el caso de la mujer Targaryen no

será su hijo propiamente (muere antes de nacer), sino que su capacidad actancial proviene de cierto poder mágico que la hace resistente al fuego, de los dragones (hijos suyos a través de un ritual simbólico que se detallará a continuación) y, posteriormente, de los esclavos (también considerados como hijos por ella). Daenerys utilizará tanto a los dragones como a los esclavos, su ejército, para matar enemigos, conquistar ciudades y adquirir poder y prestigio en vez de conseguirlo a través de la posición social que ocupan sus hijos.

No obstante, antes de que nazcan los dragones, la joven Targaryen también consigue capacidad actancial a través de su hijo, a pesar de que éste no llegue a nacer. Daenerys queda embarazada de Drogo, lo que, en vez de enraizarla como madre entre los dothraki, favorecerá que sea capaz de subvertir esta sociedad. Estos no tendrá un hijo ordinario porque Rhaego, de acuerdo a las palabras del oráculo, está llamado a ser “el semental que montará el mundo” (Martin 2012, 476); su hijo será el *khal* que conquiste, domine y reine sobre todos los dothraki. Daenerys se dará cuenta de manera progresiva de su papel como mujer de Drogo y de su importancia al ser ella quien traerá al mundo a un niño que forma parte de tal profecía. Ser madre de Rhaego le otorga el *status* de ser la madre del semental que monte el mundo; a través de su hijo, Daenerys adquiere el respeto del resto la microsociedad que representa el *khalasar*. La joven se da cuenta de que gracias a su hijo podrá conseguir cosas que de otra manera le resultarían imposibles de alcanzar, como conquistar Poniente y restaurar la dinastía Targaryen en el Trono de Hierro.

### 3.3. Perspectiva antropológica de la maternidad

El hecho de que sea la mujer quien se ocupe de los niños tras el parto se debe a factores biológicos, ya que es ella quien produce la leche y quien tiene la capacidad de alimentar a las nuevas criaturas. Para Adrienne Rich, “el acto de amamantar un bebé, como el acto sexual, puede ser tenso, físicamente doloroso, cargado de sentimientos culturales de insuficiencia o culpa; o, como el acto sexual, puede ser físicamente delicioso, una experiencia serena, pletórica de tierna sensualidad” (1996, 76). Nuevamente vemos como algo biológicamente necesario ha sido desnaturalizado por el patriarcado a través de otras instituciones hasta llegar a connotarlo de otros significados. Esto reafirma la idea expresada por Nancy Chodorow anteriormente: a pesar de ser un acto fundamental en épocas anteriores para generar vida, el dar a luz y la lactancia han conseguido ser reinterpretados para favorecer los intereses y valores de un discurso dominante al cual no le interesa el poder que estos puedan dar a las mujeres (Chodorow 1979, 4-11).

Unido al periodo de lactancia también nos encontramos el periodo de gestación. Durante este tiempo el cuerpo materno se va adaptando para la formación y el desarrollo del feto, pero también para poder amamantarlo tras el parto. “Obviamente, es la madre



**Figura 6:** Daenerys es consciente de los cambios en su cuerpo

la que nutre al feto a lo largo de los nueve meses de gestación, e igual de obvio es el papel que las mujeres desempeñan en la lactancia” (Vargas Martínez 2010, 322). Ambas etapas están intrínsecamente unidas, por lo que si una se encuentra mancillada por los valores del sistema patriarcal, también lo estará la otra. Por ejemplo,

Estella Welldon afirma que se producen “changes in the female reproductive organs during pregnancy. These changes are so manifest that they give rise to powerful feelings in both males and females. Breasts and uterus swell and change.” (2004, 27). La mujer en estado de gestación no se considera madre todavía, sino que su condición de mujer se enfatiza e irá cambiando conforme se desarrolla el embarazo. Por lo tanto, para las mujeres, el embarazo supone el paso de mujer a madre, un proceso en el que su cuerpo, que durante un periodo de tiempo ha cambiado, se considerará diferente socialmente. El cuerpo de la mujer se encuentra en un continuo proceso de cambio físico y social

durante la maternidad y el epítome de este proceso será otro proceso en sí mismo: el parto. Adrienne Rich, entre otras autoras, defiende que tanto el embarazo como el parto son un “intenso rito físico y psíquico de paso” (1996, 46). Supone un proceso psíquico porque la madre tendrá a su cargo un ser humano al que cuidar, y físico porque el bebé sale del vientre de su madre al mundo exterior. Después del alumbramiento, ella concebirá una serie de sentimientos hacia el bebé, ya que éste es una parte de sí misma (Welldon 2004, 21). En la serie podemos ver como Daenerys es consciente de su embarazo y los cambios que esto le produce en su cuerpo, como el aumento del tamaño de pechos o del vientre. Esto hará que la joven vaya desarrollando una serie de sentimientos hacia el que será su hijo, pero también hacia los huevos de dragón de manera paralela.

Relacionándolo con las teorías de Kristeva, en las que argumenta que las mujeres deben sentirse bien en su estado de gestación y reconocerse en su cuerpo, cuyo momento de máxima feminidad se produce al dar a luz, desde el sistema patriarcal “lo maternal se asocia a lo abyecto, esto es, aquello que no es sujeto ni objeto, lo que no puede identificarse como ‘uno’ o como ‘otro’ y, por ello, rompe todos los límites y reglas que establecen las diferencias entre lo externo y lo interno, lo sagrado y lo profano, la vida y la muerte” (Lozano Estivalis 2006, 99). Esto que se denomina como abyecto no se trata de un objeto definible, sino que se considera como abyecto a todo aquello contrario a lo aceptado, lo que se considera impropio o sucio (Kristeva 1982, 1-3). En el caso de una saga fantástica como *Canción de hielo y fuego*, en la cual los elementos fantásticos se presentan raras veces, la magia será uno de esos elementos abyectos. Pocos personajes dentro de la historia aceptan y comprenden la magia, y quienes son capaces de realizar encantamientos son mal considerados socialmente.

Esta relación entre el proceso físico y psíquico supone una gran carga para las mujeres, ya que la capacidad de gestación “drastically affects not only women’s emotional lives, but also the mental representations of their bodies and, concretely, their physical bodies, albeit for a fixed period of time” (Welldon 2004, 42). Para explicar esta idea, Estella Welldon diferencia dos fenómenos interrelacionados que afectan el espacio interior de la mujer y el tiempo. El primero se refiere a la “feminine core-gender-identity”, al periodo de gestación, al nacimiento, a la lactancia y a todas las partes de la anatomía femenina que se asocian a la plenitud, la calidez y la generosidad. El segundo se centra en como la biología tiene cierta ritmicidad, el denominado reloj biológico (2004, 42-3).

Aunque la autora se centra más en la menopausia para explicar esta idea, podemos relacionarla igualmente con el ciclo menstrual, que también forma parte del mencionado reloj biológico. Éste es uno de los modos temporales que utiliza Julia Kristeva para explicar la subjetividad femenina a lo largo de la historia. Para ella “there are cycles, gestation, the eternal recurrence of a biological rhythm which conforms to that of nature and imposes a temporality whose stereotyping may shock, but whose regularity and unison with what is experienced as extrasubjective time, cosmic time, occasion vertiginous visions and unnameable jouissance” (1981, 16). Como explica la autora, este ritmo es el que permite a las mujeres conseguir una subjetividad y escapar de la norma patriarcal porque contrasta con el tiempo lineal que representa, por ejemplo, la Virgen María en el cristianismo.

Como establece Kristeva, el embarazo es la culminación de un proceso que se repite cíclicamente. La etapa final de este proceso es el alumbramiento, la llegada al mundo del bebé. Este proceso de la hija o hijo de salir del vientre de la madre hacia el exterior se repetirá simbólicamente varias veces a lo largo de la primera novela y la primera temporada. En *Juego de tronos* se hace énfasis en varios aspectos del periodo de gestación, tanto físicos como psíquicos. Dentro de los cambios biológicos que experimenta Daenerys cobra especial relevancia el tamaño de sus pechos, los cuales crecen conforme avanza la historia mostrando su adaptación para la lactancia. De la misma manera también se pone mucha atención en su vientre y el crecimiento de éste para albergar al feto. Es entendible que en una sociedad de carácter medieval estos sean los indicadores o las evidencias de que el embarazo se desarrolla con normalidad, y por ese motivo varios personajes, desde ella misma o su hermano hasta sus sirvientas y Drogo, observan la adecuada evolución del cuerpo de la joven para dictaminar si la gestación de su hijo, al que decide llamar Rhaego, se está desarrollando con normalidad. En cuanto a los efectos que esto tiene en Daenerys podemos ver un cambio en su actitud: si al principio temía a quien se convertiría en su marido, ahora ella manifiesta un amor incondicional hacia Drogo y su futuro hijo, preocupándose de que no surja ningún problema durante los nueve meses de gestación.

Otro de los varios ritos de paso se relaciona directamente con esa preocupación que siente la joven por su hijo. En la cultura dothraki existe una antigua creencia que establece que la carne de caballo fortalece a los hombres. Es por este motivo que se insta una ceremonia en la que la madre tiene que comerse un corazón de caballo crudo para fortalecer el feto y que éste nazca sano y fuerte. Después de comer el

corazón es cuando comunican, a Daenerys y a los miembros del *khalasar* dignos de estar presentes, que el hijo de ésta será quien someterá a todos los dothrakis. Este ritual, durante el cual también se demuestra el valor de Daenerys, se celebra en un pozo de Vaes Dothrak, al pie de la denominada Madre de las Montañas. En él, la chica Targaryen entra como la madre gestante del hijo de Khal Drogo y sale como la madre del semental que montará al mundo. Por lo tanto, la incursión en la ciudad sagrada y el resurgimiento del pozo representa, de manera simbólica, su renacimiento del vientre de la Madre de las Montañas como madre del niño del que habla la profecía.



**Figuras 7 y 8:** Daenerys y Drogo durante la ceremonia en la que ella tiene que comerse un corazón de caballo

El último rito de pasaje durante su embarazo de Rhaego también se corresponde con una antigua tradición dothraki que se realiza inmediatamente después de la ceremonia de comerse el corazón. En este ritual, el cual no aparece en la adaptación televisiva, Daenerys debe sumergirse entre las aguas de un lago conocido como el Vientre del Mundo, del cual se supone que “el primer hombre había salido [...] hacia miles de años, a lomos del primer caballo” (Martin 2012, 477). Se trata, pues, del lugar que dio origen a la civilización dothraki de acuerdo con su cultura y religión. La chica se introduce en el lago y utiliza las aguas sagradas “para limpiarse ella y limpiar al niño que llevaba dentro” (Martin 2012, 477). Después de quitarse la suciedad y la sangre del corazón de caballo que tenía en sus manos y alrededor de su boca, Daenerys sale del agua del Vientre del Mundo. Nuevamente vemos cómo la joven realiza un rito, de purificación esta vez, que se asemeja al acto de nacer: ella sale de las aguas de la laguna húmeda, de la misma manera que un bebe nace húmedo debido al líquido amniótico.

El objetivo de todas estas ceremonias es ayudar a que el feto se fortalezca para que sea un bebé sano y fuerte capaz de doblegar a todas las tribus dothrakis. Sin embargo, debido a un ritual mágico, Rhaego nace muerto. Cuando la maga realiza la ceremonia en la tienda para salvar a Drogo, Daenerys siente como su hijo está a punto de nacer y, a pesar de que fue advertida de que nadie debía entrar en la tienda, Jorah la

lleva dentro. El resultado de este paso del exterior de la tienda al interior es la muerte. Mientras que fuera el bebé “estaba vivo y fuerte” y Daenerys sentía “sus patadas” porque “luchaba por nacer”, dentro, según la Mirry Maz Duur, tenía “escamas como de lagarto, sin ojos, un muñón de cola, y alitas de cuero, como las de un murciélago” (Martin 2012, 723). Se puede ver en este pasaje el carácter abyecto que atribuíamos a la magia anteriormente: para aquellos que la consideran magia como algo negativo, el utilizarla en un ritual tiene un efecto devastador en el nacimiento y hace que el bebé se transforme en un monstruo. Este tránsito, que se supone contrario a lo que sería un nacimiento porque se produce del exterior al interior en vez de manera reversa, culmina con lo contrario a nacer: morir. Consecuentemente, se puede destacar que todos los ritos de pasaje realizados por Daenerys en la primera novela de *Canción de hielo y fuego* tienen relevancia para el personaje. Los primeros, que se efectúan de manera adecuada, dan lugar a un bebé fuerte como ella misma intuye, pero un rito que se ejecuta de manera contraria da lugar a la muerte de éste. Además de que este último supone que la joven pierda a su hijo y a su marido, y el poder que su *status* como tal le otorgaba, también tiene importancia por el cambio que se empieza a intuir en ella.

Tras ser introducida en la tienda, Daenerys se pasa varios días enferma y delirando. Al despertar pregunta por los huevos de dragón antes que por su hijo. De esta manera se aprecia cómo todo el afecto que sentía por Rhaego pasa a ser ahora dedicárselo sus otros hijos. Considera que sus descendientes serán su medio para conquistar lo que ella quiera y entiende que los dragones le podrán dar todo el poder que su hijo biológico ya no le podrá dar. Estos animales serán, por tanto, ese recurso que la mujer Targaryen utilizará para empoderarse y ser capaz de hacerse con ejércitos, ganar batallas y conquistar ciudades.

Para que los huevos eclosionen y nazcan los dragones, la joven debe someterse a otro rito de pasaje basado en el fuego. Es por este motivo por el que ella coloca los huevos en la pira funeraria de su marido y manda atar a esta a la hechicera. Como la maga le había enseñado que “solo la muerte puede pagar el precio de la vida” (Martin 2012, 767), para que los dragones nazcan alguien debe morir. Daenerys saldrá de entre las llamas de la misma manera que había surgido del pozo o de la laguna en los anteriores ritos de pasaje, solo que esta vez lo hace con los dragones acompañándola. La vuelta al mundo de la joven, lo que representa un nuevo nacimiento en cierto modo, como se verá posteriormente en el análisis de la simbología, supone, gracias a la muerte

de Mirry Maz Duur, el renacer de la antigua dinastía Targaryen en la figura de Daenerys y sus dragones.

No será solamente quien ha hecho eclosionar los huevos, sino que será la madre y la que críe a los animales que han surgido de estos. “El dragón color crema y oro mamaba de su pecho izquierdo, y el verde y bronce, del derecho. Los sostenía a ambos en los brazos, como si los acunara. El negro y escarlata estaba enroscado en torno a sus hombros, con el cuello largo y sinuoso bajo su barbilla” (Martin 2012, 769). Se puede ver como los dragones beben la leche de sus pechos, procedente del embarazo de Rhaego, de la misma manera que los bebés beben la leche materna en el periodo de lactancia. Además, Daenerys acuna a dos dragones como si fuesen sus hijos y protege tras ella al tercero reforzando esa imagen de madre cuidadora y protectora. Para ella sus dragones serán sus hijos, y a partir de este momento será conocida como la madre de dragones.



**Figura 9:** madre de dragones

De acuerdo con todo esto, el personaje de Daenerys supone un ejemplo, al igual que otros personajes femeninos, de ruptura con el sistema patriarcal presente en la sociedad de la saga. La joven consigue hacerse con un poder que le permitirá llegar a ser reina y doblegar a quien se interponga en su camino. A pesar de ser un animal mitológico típico de las novelas de fantasía, los dragones serán los hijos de Daenerys, y no solo ella actuará con ellos como si fuese su madre, amamantándolos hasta que son capaces de cazar, mostrándoles afecto, educándolos y rescatándolos cuando se los arrebatan, sino que ellos también se comportarán como sus hijos buscando su cariño, su protección y obedeciendo las ordenes que ella les da. En las posteriores novelas de la saga se podrá ver una evolución de esta relación como madre e hijos, a pesar del carácter violento y salvaje que unos animales como los dragones puedan tener.

## 4. SÍMBOLO Y PODER: DAENERYS TARGARYEN DE LA TORMENTA

Como se ha visto hasta ahora, Daenerys es uno de los varios personajes femeninos que son capaces de escapar de los roles establecidos para las mujeres por el sistema patriarcal que conforman las diversas sociedades de *Juego de tronos*. A través de su habilidad para soportar el calor, herencia de su linaje, la condición social que le otorga su apellido (ella es la legítima heredera del Trono de Hierro) y los dragones (considerados sus hijos) desarrolla una capacidad actancial mayor que cualquier otro personaje, incluso masculino, de la saga. Es ella quien experimenta un mayor cambio en su situación respecto al principio de la historia y quien más poder manifiesta sucesivamente al conquistar varias ciudades. Para mostrar este desarrollo nos hemos propuesto analizar cuatro símbolos que se relacionan entre sí y cuyos significados se enlazan y matizan, reforzando el personaje de Daenerys. Además, el análisis de éstos servirá para acabar de esclarecer algunos temas mencionados en anteriores apartados y ahondar en su explicación e importancia. Las razones principales por las que hemos decidido centrar el análisis en los cuatro elementos que describiremos a continuación se pueden resumir principalmente en dos: su poder visual en la serie y su exhaustiva descripción en las novelas y las relaciones que hay entre todos ellos. En primer lugar, tanto el pelo plateado, el caballo, el fuego y los dragones son elementos fundamentales para reconocer a Daenerys en la primera temporada de la serie y se encuentran detalladamente mencionados en *Juego de tronos*, lo que favorece que podamos analizar a la vez tanto el texto televisivo como el literario y que el significado se pueda aplicar en ambos.

Para esta tarea nos apoyaremos en el campo de la semiótica, una disciplina que Ferdinand de Saussure y Charles Peirce asentaron y convirtieron en fundamental a la hora de analizar los significados de los signos y símbolos. Saussure considera inicialmente a la semiótica como “*una ciencia que estudi[a] la vida de los signos en el seno de la vida social*” (1998, 32) (énfasis en el original). Dentro de esta disciplina, y en concreto en el libro seminal de Kaja Silverman *The Subject of Semiotics*, se muestran las diferentes conexiones con el psicoanálisis, y cómo se produce una significación a través de un discurso que se aplica a la literatura y los textos cinematográficos (1983, vii). Siguiendo las ideas de Benveniste, Silverman expresa que el signo lingüístico:



[C]an not be detached from discourse, discourse from the subject, or the subject from the symbolic order. Language can only be studied through the concrete signifying formations within which it manifests itself, formations which implicate the subject as signifier, as product of the discourse. Moreover, language, discourse, and subject must all be understood as determined by the particular symbolic order within they emerge (1983, 53)

Por esta razón hemos pensado que, para culminar el análisis de Daenerys Targaryen, la simbología que rodea a este personaje supone un interesante contraste con lo previamente examinado y que puede corroborar ciertos aspectos destacados de los anteriores capítulos.

A la hora de examinar la representación simbólica de los elementos mencionados anteriormente conviene hacer énfasis en la división de tipos de signos establecida por Charles Peirce. Para él se pueden distinguir tres tipos diferentes: iconos, índices y símbolos. Los iconos son aquellos signos que expresan cualidades de los objetos con los que se relacionan. Los índices engloban cosas reales o hechos que unen directamente al signo con el objeto, como por ejemplo una veleta que señala la dirección del viento. Por último, los símbolos son signos cuya relación con el objeto al que significa es completamente arbitraria (Peirce 1974, 45-58). Básicamente, lo que Peirce plantea es, partiendo de la división entre significante y significado articulada por Ferdinand de Saussure y que se encuentra limitada a un solo tipo de signo, construir un sistema que permita solapar distintos aspectos de los signos dependiendo a la manera en la que se manifiesten.

A pesar de que estos autores se centran en el lenguaje, en el ámbito cinematográfico (películas, series de televisión, videoclips...) también nos encontramos con códigos. De acuerdo con Christian Metz:

Todo objeto, toda forma, nos proporciona mensajes, ya que nos proporciona señales (estudiadas por la semiología de la comunicación) o indicios (estudiados por la semiología de la significación). Además, si en vez de considerar el mundo extralingüístico como referente absoluto de los signos lo consideramos como el lugar donde se manifiesta la significación, podemos tratarlo como un conjunto de sistemas semiológicos. La significación está, por tanto, bajo todas las formas sensibles. Dicho de otro modo: todo es signo (1973, 8)

Consecuentemente, en distintos ámbitos artísticos nos podemos encontrar con signos cuya significación puede variar. El propio autor defiende que la interpretación de

las películas se corresponde con un “*lugar mixto*” que combina códigos específicamente cinematográficos y otros códigos relativos a los lenguajes y a la cultura, por lo que no hay ningún significado propio del cine o de la cultura (1979, 38-40). Esta integración de la que participa el lenguaje cinematográfico crea una “*red códica*” (Metz 1973, 9).

Francesco Casetti y Federico di Chio también enfatizan el hecho de que “el cine es un lenguaje abigarrado que combina diversos tipos de significantes (imágenes, música, ruidos, palabras y textos) y diversos tipos de signos (índices, iconos y símbolos)” (Casetti y di Chio 1991, 73). Por lo tanto, la correcta interpretación del lenguaje filmico depende de: “la analogía perceptiva”, “los ‘códigos de nominación icónica’” útiles para nombrar los objetos y sonidos y “‘códigos especializados’, que constituyen el lenguaje cinematográfico [...]. Esta articulación compleja e imbricada entre códigos culturales y especializados tiene una función homóloga a la de la lengua sin ser, desde luego, análoga a ella. Es una especie de ‘equivalente funcional’” (Aumont et al. 1989, 186). Es esta analogía perceptiva la que permite que “las significaciones connotadas” que no son propias del lenguaje cinematográfico penetren en el film simbolizando lo que significarían en la cultura (Metz 1972, 178). En *Juego de tronos* también nos encontramos con sistemas de significación; tanto las novelas como la serie televisiva transmiten mensajes a través de imágenes, literarias o audiovisuales. Este mensaje transmitido necesita ser reconstruido y dotado de significado por el receptor (Gauthier 1992, 94). “Por ello el centro de la atención debe estar dominado, no por los significados, sino por los tipos de relaciones entre significados y significantes, e incluso los tipos de relaciones entre significantes, significados y referentes: en una palabra, los tipos de *signos* que utiliza un film” (Casetti y di Chio 1991, 69).

Según Jacques Derrida, “el significado funciona como un significante desde siempre. La secundariedad que se creía poder reservar a la escritura afecta a todo significado en general [...]. No hay significado que escape [...] al juego de referencias significantes que constituye el lenguaje” (2005, 12). En cuanto a las imágenes, a estas se les atribuye la capacidad de producir sentido, ya que “la imagen, aunque sea una representación o un acto semiótico [...] sólo puede funcionar mediante un código establecido gracias a relaciones sociales” (Gauthier 1992, 95). Ambos autores destacan la versatilidad que ofrece el lenguaje a la hora de darle nuevos significados y la secundariedad que esto genera. Por ejemplo, adelantando uno de los aspectos que veremos en detalle más adelante, “[e]n las grandes cosmogonías, el agua tiene numerosos significados simbólicos que se reducen a tres temas: fuente de vida, modo de

purificación, centro de regeneración. Asociada más o menos universalmente a la fecundación, refuerza, evidentemente, el erotismo de la imagen femenina. En la tradición judeo-cristiana que nos gobierna en gran parte, es madre y matriz” (Gauthier 1992, 114). Consecuentemente, debido a que somos partícipes de dicha cultura, entendemos el hecho de que Daenerys se bañe en la laguna como un rito asociado a su maternidad, una purificación y una regeneración; decodificamos un mensaje, que se nos transmite en forma de una acción, y le otorgamos un significado basado en nuestra tradición.

Sin embargo, en cuanto al tratamiento de los signos y su significación, la literatura y el cine presentan una pequeña variación:

En el texto literario la función de la lengua es asegurar una primera capa de inteligibilidad (llamada ‘sentido literal’, y que corresponda por encima a la *denotación*), mientras que las escrituras aportan consigo un segundo nivel de sentido, que se encuentra entre las connotaciones. En el cine la comprensión primera de los datos audiovisuales queda asegurada [...] por el conjunto de los códigos que son constitutivos de la analogía [...] que se enraízan profundamente en el cuerpo social entero (Metz 1973, 319)

Mientras que para la literatura el lector o la lectora necesita conocer el lenguaje para comprender el primer nivel de significación de un texto, en un filme, debido a que una imagen no depende del conocimiento de un lenguaje para su comprensión, ese primer nivel de denotación se presenta más accesible al espectador o espectadora. No obstante, en ambas artes, el segundo nivel de significación depende del contexto social y cultural de la persona que esté leyendo y/o viendo la obra y de la participación activa de cada espectador o espectadora concreta en la descodificación. En el caso de *Juego de tronos* y de los símbolos que analizaremos a continuación, contamos con la ventaja de que su denotación y su connotación son compartidas, con un significado parecido, pero no idéntico, por la novela y la serie, ya que las personas encargadas de realizar la adaptación televisiva han optado por mantener estos cuatro elementos y trasladar su significado del papel a la televisión. El motivo por el cual el significado que toman los símbolos en los distintos medios no es completamente idéntico se debe a que al realizar una adaptación hay una “transfer and transformation of form and content between all kinds of art forms and media” (Elleström 2013, 114). Por todo esto, trataremos de realizar un análisis de los elementos simbólicos que rodean al personaje de Daenerys y

en la obra literaria y haciendo énfasis en los cambios que se producen en la adaptación televisiva.

#### 4.1. Casa y linaje: la reina de plata y el falso dragón

Dos de los elementos más característicos de Daenerys son su cabello y sus ojos; al igual que su hermano, tiene el color de pelo y de ojos típico de la casa Targaryen. En el mundo de *Canción de hielo y fuego* los rasgos físicos heredados de los linajes, en especial el color del cabello, resultan ser un elemento importante para el desarrollo de los personajes y son relevantes en momentos puntuales de la historia. Éste es el factor determinante que favoreció el descubrimiento de la relación incestuosa entre Cersei y Jaime Lannister, ya que los hijos de ésta deberían haber heredado el cabello de color negro de su supuesto padre, el rey Robert Baratheon, y no el dorado de Jaime.

La casa Targaryen siempre se ha caracterizado por sus melenas plateadas y sus ojos violetas. A Daenerys este hecho le granjea su apodo de ‘Dama de Plata’ por parte de Mirry Maz Duur, la hechicera que se encuentran en Lhazar. Con su apariencia física, Dany es capaz de impresionar a los personajes con los que se va entrelazando su historia; su pelo no es simplemente un emblema de su linaje en el plano físico, sino también en el terreno simbólico-social, ya que su cabellera permite a otras personas reconocer el poder de sus antecesores.

Erika Bornay considera que “la melena femenina como constante de mito, como agente fetichista, incitador de secretas imágenes en la imaginación del varón, ha motivado secularmente infinidad de narraciones orales, escritas y plásticas. [...] [L]a cabellera opulenta de la mujer simboliza primordialmente la fuerza vital, primigenia [...] y la atracción sexual” (1994, 15). Esta autora razona que el cabello, en relación con el psicoanálisis, tiene varios significados: símbolo de abundancia y fertilidad, aspecto fetichista y erótico, muestra de castración ante su falta y elemento cautivador (1994, 39-77). Daenerys y los personajes que la rodean sirven como representantes de estos cuatro significados que adquiere el cabello en contacto



**Figura 10:** color de pelo de los Targaryen

con el psicoanálisis. En cuanto al personaje de la joven, su cabello simboliza tanto la fertilidad como el aspecto fetichista. En el pasaje de la pira funeraria, el pelo de Daenerys arde en las llamas y a cambio de esto surgen los dragones, mostrando su capacidad reproductora. En cambio, en la adaptación televisiva, se puede observar como Daenerys se levanta de entre las cenizas conservando su cabellera, debido a que, sin



**Figura 11:** nace de entre las llamas

ella, la escena de la joven desnuda hubiera perdido su alto contenido erótico (*Juego de tronos* 2011, 10).

Asimismo, como se retomará en el apartado siguiente, a Daenerys se le regala un caballo del mismo color de su pelo, lo que manifiesta la fascinación que Khal Drogo siente por la melena de la joven, como muestra el último significado simbólico enumerado anteriormente. Respecto a la falta de cabellera como castración, este aspecto se presenta en *Canción de hielo y fuego* y en la serie de televisión a través de los personajes masculinos. Entre los hombres dothraki existe la tradición de dejarse la melena larga para manifestar poder: el hombre que tenga una cabellera más ha estado más tiempo sin ser vencido en combate. Sin embargo, cuando estos pierden una batalla tienen que cortarse la melena, por lo que su prestigio desaparece y son ridiculizados socialmente, sufriendo de esta manera una castración simbólica. Esta función del pelo de los dothrakis se traslada de una manera muy inteligente a la serie de televisión. Cuando Daenerys es presentada por primera vez a Drogo, el hermano de ésta le urge a que se fije en la melena tan larga del khal, quien, para mostrar todo poderío, da una vuelta mostrando a todos su cabello.



**Figuras 12 y 13:** Drogo enseñando su melena

El color ojos tiene dos funciones primordiales en la obra. Por un lado funciona como índice uniendo a los dos hermanos a la dinastía Targaryen, pero, por otro lado, el color también es un símbolo del poder latente en Daenerys de soportar el fuego. Puede que no sea mera casualidad que los ojos de la familia Targaryen sean violetas<sup>2</sup>. Este color está relacionado con la magia, la fantasía y lo sobrenatural debido a que las amatistas, piedras preciosas usadas para rituales esotéricos, son de este color (Biedermann 2013, 30). Esto se puede relacionar de manera directa con el hecho de que el dragón es el representante de esta casa, siendo su escudo un dragón de tres cabezas, y que muchos de las y los pertenecientes a esta familia supieran entrenar y montar dragones, las criaturas mágicas por excelencia. Además son procedentes del Feudo Franco de Valyria, un lugar donde se practicaba la magia, al contrario de Poniente, donde no se cree en la hechicería. Sin embargo, en el caso de esta última generación Targaryen, existe una sutil diferencia: mientras que Daenerys tiene los ojos violetas, Viserys los tiene lilas (Martin 2012, 39). A pesar de ser un pequeño matiz de color, esto nos puede indicar uno de los aspectos fundamentales en los próximos apartados: la confirmación de la chica como la verdadera heredera y de su hermano como el falso dragón. Como se analizará más adelante, Viserys no comparte la resistencia al fuego que posee su hermana, factor que propicia su muerte y la toma de conciencia por parte de Daenerys de que ella es la auténtica heredera de la sangre de dragón.

A pesar de todo esto, Daenerys no siente que su pasado esté unido a la casa Targaryen. En contraste con su hermano, quien fácilmente rememora las hazañas de sus antepasados y recuerda constantemente a la gente cuál es su linaje, ella se siente ajena a su familia, ya que no tiene recuerdos su familia. Al ser todavía una niña pequeña cuando tuvo que abandonar Poniente, todo lo que conoce sobre sus antepasados proviene de historias que su hermano le ha contado. Para Daenerys su infancia, y también su familia, se encuentran en Braavos, en la casa con la puerta roja donde vivió con el caballero que la salvó de la muerte y no con antepasados que no conoce. No obstante, esta situación cambia cuando Daenerys se adentra en la pira funeraria. Como hemos visto anteriormente, esto supone un rito de pasaje para el personaje, un renacimiento. Toma conciencia de quién es, de su linaje y su poder, y la nueva cabellera plateada que le brotará sí que será, para ella, herencia de la casa Targaryen. Con su melena quemada en

---

<sup>2</sup> Este hecho se da en las novelas, en la serie tanto el color del pelo como el color de ojos típico de los Targaryen familia es plateado, perdiendo de estas maneras todas las connotaciones que esto tiene.

la pira y el crecimiento de una nueva, nacen las ganas de Daenerys de retomar lo que era de su familia: el Trono de Hierro.

#### 4.2. De niña a mujer: Khal Drogo y el caballo

El siguiente símbolo con que nos encontramos es el caballo. En nuestra cultura, el caballo es un elemento fuertemente asociado con la masculinidad; representa “la impetuosidad del deseo, de la juventud del hombre, con todo lo que ésta contiene de ardor, fecundidad y generosidad” y es un “[s]ímbolo de fuerza, de potencia creadora” (Chevalier y Gheerbrant 1986, 214). Para los dothrakis, el caballo es un animal sagrado. Organizan toda su vida en torno a la figura y las capacidades de este: son una cultura nómada que se mueve al día dependiendo de cuanto se puede recorrer a lomos de dicho animal y, a la única ciudad dothraki, Vaes Dothrak, se accede por la llamada Puerta del Caballo, la cual está formada por dos gigantescas estatuas de bronce con forma de corcel. Viviendo con el *khalasar* se come carne solamente de caballo, ya que piensan que esta da fuerza a los hombres. Poco a poco, la joven tomará este elemento de la cultura dothraki y lo hará parte fundamental de su vida también transformándolo en un medio para empoderarse.

El caballo de Daenerys se llama La Plata y su color se asemeja a su pelo. Su marido se lo regala por su boda, ya que para poder ser una *khaleesi* la joven necesita uno. La fascinación que su marido siente por el cabello de Daenerys hace que éste la obsequie con un ejemplar magnífico que refleja el característico color de pelo de la joven Targaryen. Ella es todavía una niña cuando es forzada a casarse con Drogo; a pesar de que en la serie de televisión es una actriz de más edad quien le da vida, en las novelas la chica no cuenta con más de quince años cuando contrae matrimonio con el *khal*. Para ella significará el paso de niña a mujer: será su marido quien mantenga con ella relaciones sexuales por primera vez y de quien se quede embarazada. Esto supone para Daenerys un punto de inflexión: ni su hermano ni el magister Illyrio se encuentran



Figura 14: Daenerys a lomos de La Plata

pendientes de ella como hacían antes del matrimonio, sino que ahora es esposa de un *khal*. Gracias a su caballo tiene libertad para poder cabalgar alejándose del *khalasar* y sentirse como una mujer adulta. El hecho de tener un elemento que le permita escapar de una sociedad que le reduce su ámbito de agencia por ser mujer hace que Daenerys se vaya autorreconociendo y asimilando el poder que su nueva condición como esposa del *khal* le otorga. Este reconocimiento por parte de la joven se une con su despertar sexual; paralelamente a su empoderamiento, Daenerys toma conciencia de su cuerpo y su sexualidad.

Los cuerpos son controlados por una sociedad que impone unos roles y establece en qué manera se socializa (Shilling 1996, 89). Para Rosi Braidotti, “[t]he body, or the embodiment of the subject is a key term in the feminist struggle for the redefinition of subjectivity” (2011, 127). Ella no lo entiende solamente como un tema relacionado con el aspecto social, sino como una mezcla entre lo físico, lo simbólico y lo sociológico. Daenerys no tiene una subjetividad propia durante mayor parte de la novela debido al hecho de que su cuerpo no le pertenece completamente: su hermano la utiliza como moneda de cambio para conseguir un ejército y a Khal Drogo solo le interesa la joven como objeto sexual y reproductivo. Como afirma Lévi-Strauss, “[w]omen in the real order serve [...] as objects for the exchanges required by the elementary structures of kinship” (1969, 207).

Esta idea se puede ver desde los primeros momentos de la adaptación televisiva. En las primeras escenas de la trama de Daenerys se ve como la joven es llevada ante



**Figura 15:** Drogo objetualiza a Daenerys con la mirada

Khal Drogo quien, subido a lomos de un caballo y rodeado de sus hombres de confianza, contemplan a la joven (*Juego de tronos* 2011, 1). Como afirma John Berger, “*men act and women appear*” (1988, 47). “In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly” (Mulvey 1999, 62). Consecuentemente, a través de la mirada, siendo también el portador de la mirada del espectador, es el personaje masculino quien representa el poder. Las mujeres se limitan a mostrarse como el opuesto sexual del hombre y a ser miradas.



Teresa de Lauretis establece que la masculinidad y la feminidad “do not refer so much to qualities or states of being inherent in a person, as to positions which she occupies in relation to desire. They are terms of identification. And the alternation between them, Freud seems to suggest, is a specific character of female subjectivity” (1999, 89-90). Al negar la posición de sujeto a las mujeres, éstas quedan relegadas a ser un objeto que se define a partir de los sujetos masculinos, lo que hace que “la posición de la mujer en el lenguaje y en el cine sea no-coherente” (de Lauretis 1992, 18). Consecuentemente, las mujeres son incapaces de ser representadas, y mucho menos de ser sujetos, porque se encuentran atrapadas entre la representación masculina y la imagen especular de feminidad que produce (Smelik 2001, 16).

Daenerys consigue escapar de esta imposibilidad de ser sujeto a través de su cuerpo y su sexualidad. Ambos son incorporados al discurso dominante para establecer un poder (Braidotti 2011, 127). La sexualidad es un aspecto social que ha sido tomado por el sistema patriarcal, ya que “el dominio sexual es tal vez la ideología más profundamente arraigada en nuestra cultura, por cristalizar en ella el concepto más elemental de poder” (Millet 1970, 70). Daenerys pertenece a Khal Drogo tras la boda y, a través de su sexualidad, consigue hacerse dueña de su cuerpo. En la novela, la joven no se limita simplemente a negarse a mantener relaciones sexuales de la manera en que Drogo quiere, sino que toma ella la iniciativa (Martin 2012, 113-4). En la serie vemos como esta decisión viene propiciada por una escena en la que una sirvienta le enseña a Daenerys cómo debe mantener relaciones sexuales con el *khal* para sorprenderlo (*Juego de tronos* 2011, 2). Por lo tanto, la joven pasa de un estado donde su cuerpo pertenece a su hermano que la mira y decide de qué manera debe vestirse para presentarse ante Drogo a poseer ella el control sobre su propio cuerpo.

Esta nueva posición de Daenerys ya empieza a apreciarse en la serie televisiva en el momento del ritual del corazón, que es el único ritual de pasaje que la joven realiza en la adaptación audiovisual. Analizando nuevamente la mirada de Khal Drogo durante esa escena (figuras 7 y 8), se puede apreciar que este personaje ya no objetualiza a la mujer Targaryen. Al ver que Daenerys podría llegar a comerse el corazón del caballo, Drogo, además de realizar un movimiento hacia adelante para acercarse más, observa de una manera distinta a su esposa: ya no siente que es un objeto en su poder, sino que siente curiosidad por la manera en la que ella acepta y participa de la cultura dothraki.

Como hemos mencionado, este despertar sexual se produce paralelamente a su paso de niña a mujer y su empoderamiento a través del caballo, proceso que culminará en la pira funeraria. De entre todas las maneras en las que se manifiesta este nuevo poder es en su modo de ver el Trono de Hierro. “Viserys se había pasado la vida diciéndole que era una princesa, pero Daenerys Targaryen no se había sentido como tal hasta que cabalgó en la yegua plateada” (Martin 2012, 224). Se puede observar en esta cita que a pesar de pertenecer a una familia que ha reinado durante cientos de años Daenerys no siente el poder que ser Targaryen le concede hasta que se encuentra a lomos de La Plata.

Uno de los momentos de máximo empoderamiento de Daenerys tiene lugar cuando defiende a Mirry Maz Duur. Los dothrakis tienen por costumbre tras vencer en una batalla tomar como botín a las mujeres y violarlas; después de verter sangre por su *khal*, los soldados cobran su recompensa. Tras vencer en Lhazar, los miembros del *khalasar* de Drogo comienzan la recolección de lo que les pertenece tras la lucha, en ese momento Daenerys ve como un grupo de soldados violan a una mujer y les manda detenerse, enfrentándose incluso a las personas de confianza de Drogo. La joven, consciente de su autoridad a las riendas de su caballo, es capaz de denegar a los dothrakis su botín, rompiendo de esta manera una de sus costumbres más importantes. Sin embargo, esta subversión es momentánea y gracias al poder que le otorga su *status*, pues Daenerys tiene que responder ante Drogo por su acción y es éste quien acepta y valida la subversión que la joven ha llevado a cabo.

Este proceso de empoderamiento, junto con su paso de niña a mujer, se puede observar a través de la relación que mantiene con su hermano, viendo cómo cambia tras el regalo de boda. En los primeros capítulos y en las primeras escenas ella se muestra completamente sumisa ante él, pero en el momento en que Drogo le entrega al animal, es capaz de enfrentarse a él, como se puede ver en la siguiente cita:

-Tú no le das órdenes al dragón, ¿entendido? Soy el señor de los Siete Reinos, y no obedezco a la putilla de un señor de los caballos, ¿me oyes? – Le metió la mano bajo el chaleco y le clavó los dedos en el pecho hasta hacerle daño—. ¿Me oyes?

Dany le dio un violento empujón.

Viserys se quedó mirándola con los ojos liláceos llenos de incredulidad. Su hermana jamás le había plantado cara. Nunca lo había desafiado. La rabia le

distorsionó el rostro. Dany supo que Viserys le iba a hacer daño. Mucho daño. (Martin 2012, 227)

Esta imagen de la joven contrasta con los momentos iniciales de la obra en los que Viserys trataba de una manera cruel a Daenerys y le hacía daño pellizcándole los pezones sin que esta reaccionase. Sin embargo, en esta escena, después de haber experimentado la libertad y gracias al poder que La Plata le otorga, la joven empuja a Viserys haciendo que este se quede perplejo y que posteriormente sea castigado a acompañar al *khalasar* a pie, una de las mayores deshonras para los dothrakis. Más adelante en la historia, Daenerys se volverá a enfrentar a su hermano, llegando a golpearle con un cinturón al sentir que “la parte [...] que aún era niña aull[aba] ante su ira” (Martin 2012, 384). Por tanto, se puede ver como poco a poco Daenerys va adquiriendo poder y, a la vez, pasa de ser niña a convertirse mujer. Este reconocimiento es canalizado a través de la figura del caballo; éste es el animal quien le hace darse cuenta en quien se ha convertido y el cambio que eso conlleva.

#### 4.3. El poder de la madre: el verdadero dragón

Retomando el tema del segundo capítulo, el ser madre es un factor muy importante para el personaje de Daenerys Targaryen. A través de la maternidad subvierte todas las normas de la sociedad patriarcal en la que vive y llega a ser una candidata para ocupar el Trono de Hierro. Todo esto se manifiesta a través de sus tres dragones, sus “hijos”, que son quienes le otorgan la capacidad actancial y el poder necesario para conquistar ciudades del continente en el que vive. Era Daenerys quien se acurrucaba con los huevos y quien, en la pira funeraria, hizo que estos eclosionasen; también será ella quien cuida de ellos tras su “nacimiento”, hecho que le hace ser reconocida como la madre de dragones. No obstante, los dragones no simbolizan únicamente esta maternidad de carácter mágico, sino que también sirven para representar otros factores elementales durante el crecimiento del personaje de la última Targaryen. Éste será analizado a través de los sueños que tiene y que se relatan en distintos momentos de *Juego de tronos*. El significado que la palabra “dragón” tiene para Daenerys va cambiando a lo largo de la novela, pasando de un terror abrumador a un poder incontenible.

Durante los primeros capítulos se puede apreciar como la chica sufre ante el carácter de su hermano, quien, además de agredirle, la amenaza constantemente con

“despertar al dragón” (Martin 2012, 39). Se puede entender que, a pesar de que la novela y la serie contienen narraciones y escenas de Viserys infringiendo daño a Dany, la chica ha sufrido alguna vez momentos de violencia más fuertes por parte de su hermano. Consecuentemente, para ella el dragón es un recordatorio de esos momentos de dolor causados por su hermano que le causan temor y que no quiere volver a revivir. El sueño que la joven tiene en los primeros capítulos de la novela ilustra esta situación:

Pero aquella noche soñó con un dragón. Viserys la golpeaba, le hacía daño. Estaba desnuda, atenazada por el terror. Huía de él, pero sentía el cuerpo desmañado y torpe. La golpeó de nuevo. Ella tropezó y cayó. ‘Has despertado al dragón —gritaba su hermano al tiempo que le asestaba una patada—. Has despertado al dragón, has despertado al dragón.’ [...] Cuando los ojos de lava fundida se clavaron en los suyos, Dany despertó temblorosa, empapada de sudor. Jamás había tenido tanto miedo... (Martin 2012, 106)

Esta cita extraída de la novela relata una pesadilla que refleja un acto de violencia hacia Daenerys perpetrado por su hermano. A pesar de ser un sueño, es factible interpretar esta escena como una situación real que ha sucedido anteriormente, con mayor o menor exactitud, causando ese temor recurrente de la joven ante la posibilidad de despertar nuevamente al dragón.

Este miedo cambia cuando recibe los huevos de dragón y el caballo como regalos de bodas. A partir de este momento, gracias también al poder que le otorga ser la *khaleesi*, y canalizado a través del caballo como se ha visto anteriormente, Daenerys comienza a enfrentarse a su hermano poco a poco y a no mostrarse sumisa ante él. Se puede ver este cambio de actitud a través de otro sueño que tiene más adelante:

En aquella ocasión no aparecía Viserys. Solo estaban el dragón y ella. Tenía las escamas negras como la noche, húmedas y pegajosas de sangre. De la sangre de Dany. Los ojos eran como pozos de magma, y cuando abrió la boca exhaló una llamarada de un rugido. El sonido era una llamada para ella. Abrió los brazos al fuego; lo estrechó contra el pecho, dejó que la engullera, que la limpiara, que la atemperara. Notaba que la carne se le quemaba, se le caía; que la sangre le hervía y se le evaporaba; pero no había dolor. Se sentía fuerte, nueva, salvaje (Martin 2012, 225)

Debido a la ausencia de Viserys, se puede observar como el dragón llama a Daenerys y ésta no tiene miedo. Nuevamente se aprecia violencia, representada por carne que se quema y sangre que hierve pero, al contrario que en el sueño anterior, ésta

no es una violencia que causa daño a Daenerys, sino que consigue hacer que se sienta diferente. Esto se corresponderá con la vida de la joven, ya que este sueño no marca un cambio sólo en su psicología, sino también en su fisiología: al despertar, las sirvientas le preguntan por su estado de salud al notar que tiene un aspecto distinto y, a partir de ese día, Dany nota como las heridas se le curan más rápidamente y le es más fácil montar a caballo. Gracias a estos sueños, el empoderamiento que se manifestaba a través de la figura del caballo se muestra al lector mediante un dragón simbólico que ilustra el cambio de actitud de la joven y que parece repercutir también en su cuerpo, el cual se recupera de las heridas con mayor velocidad. Este hecho muestra, junto con su capacidad para soportar el fuego que no cuenta a nadie, que la joven toma conciencia de que su cuerpo es diferente debido a un componente mágico que proviene de su familia, lo cual le ayudará a superar los distintos ritos de pasaje que hemos visto anteriormente, en especial el último en la pira funeraria.



**Figura 16:** Daenerys antes de tomarse un baño con agua muy caliente

En un último sueño también se puede ver que el dragón no es solamente una representación del poder, o la falta de este; este animal mitológico también simboliza la familia. En el noveno capítulo de Daenerys se narra una ensoñación de la joven durante su convalecencia después de que Jorah la llevase a la tienda donde Mirry Maz Duur estaba realizando el ritual para salvar a Drogo. En este pasaje se ve a Daenerys, quien se encuentra en un largo pasillo con arcos que termina en una puerta roja. A continuación se describe una escena donde aparecen distintos personajes que se separan en la narración mediante una voz diciendo “no querrás despertar al dragón, ¿verdad?”. Según avanza por el corredor, la joven se encuentra, en las tierras dothrakis, a un Drogo fuerte y con actitud de semental, a un Jorah “demacrado y triste”, a Viserys con el oro hirviendo sobre su cabeza llamándole “puta” y reprochándole haberle dado órdenes y a su hijo “con la piel cobriza de Drogo, el pelo como oro blanco de su madre y los mismos ojos de color violeta pero almendrados”. La escena cambia y ve a unos fantasmas con ropajes de reyes y el pelo “de plata, de oro o de platino” en unas murallas. Finalmente, tras volar y cruzar la puerta roja, en unos campos verdes, se acerca a un Rhaegar con la armadura puesta, a lomos de un caballo y con los ojos

llamas. Al levantarle el yelmo Daenerys se encuentra con su rostro y no con el de su hermano. (Martin 2012, 718-19).

En este sueño, introducido por unas alas, hace un repaso a la vida de la chica articulado en base a la frase que le repite Viserys constantemente en los primeros capítulos de la novela. Daenerys recuerda a las personas que han sido importantes en su vida, se imagina cómo pudo haber sido su hijo y también se le revelan los fantasmas de su familia Targaryen. La joven escapa de todo ello volviendo atrás, llegando a la puerta roja que representa su infancia y cruzándola; transitando de la niñez a la adultez. Este paso se puede entender, como se ha destacado en los apartados anteriores, como un nuevo cambio de actitud: Daenerys deja atrás toda su vida reciente como dothraki para volver a sus orígenes, a su familia Targaryen. Ella es como su hermano y ambos comparten el fuego del dragón de sus antepasados, que se manifiesta en el sueño a través de los ojos.

Estos sueños, los cuales parecen adquirir un carácter profético en las novelas, no aparecen en la adaptación televisiva. Como habíamos visto anteriormente, al adaptar una obra y pasar de un modo de vinculación entre obra y receptores a otro provoca cambios. En este caso, “[t]he showing mode entails embodying and enacting, and thereby often ends up spelling out important ambiguities that are central to the told version” (Hutcheon 2006, 28). De la misma manera la autora afirma que “an adaptation is a derivation that is not derivative- a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing” (2006, 8-9). Esto puede causar malestar para los espectadores que conocían la obra original, sin embargo, teóricos como Henry Jenkins afirman que:

En la forma ideal de la narración transmediática, cada media hace lo que se le da mejor, de suerte que una historia puede presentarse en una película y difundirse a través de la televisión, las novelas y los cómics; su mundo puede explorarse en videojuegos o experimentarse en un parque de atracciones. Cada entrada a la franquicia ha de ser independiente, de forma que no sea preciso haber visto la película para disfrutar con el videojuego y viceversa. Cualquier producto dado es un punto de acceso a la franquicia como un todo (2008, 101)

Como arguye Jenkins, la adaptación televisiva de *Juego de trono*, debido a que cada medio tiene sus propias maneras y limitaciones para narrar una historia, nos presenta la saga de una manera diferente e independiente. La historia difiere por momentos de los hechos que suceden en los libros (especialmente a partir de la segunda

temporada) y que a veces también complementa o esclarece algunos pasajes de las novelas. Esto hace, como afirman los autores anteriormente, que el público tenga acceso a dos obras independientes que dialogan entre sí, pero que forman un todo, y no es necesario conocer una para poder entender la otra.

Consecuentemente, a pesar de que los sueños de Daenerys no hayan sido trasladados a la adaptación televisiva, en ambas obras los dragones adquieren un significado simbólico común. Serán estas criaturas quienes personificarán todos los aspectos analizados resaltados hasta ahora. De manera inmediata el dragón representa a su familia; es parte del emblema de la casa Targaryen. Por otro lado simbolizará una maternidad de carácter mágico; Daenerys es quien hace que los huevos eclosionen y



**Figura 17:** un dragón obedece una orden de Daenerys y quema a un mercader

quien ocupa el papel de madre. Estos animales le transfieren una capacidad actancial que le permitirá someter a cualquier enemigo y a conquistar ciudades. En consecuencia, de la misma manera que Viserys la amenazaba con el despertar del dragón, estos animales inspirarán terror a todos aquellos que se cruzan en el camino de la joven.

#### 4.4. Un nuevo linaje: nacida del fuego

Es una característica típica de los Targaryen soportar el fuego, capacidad que les permitió domesticar y entrenar a los dragones. Esta habilidad se convertirá en un factor fundamental para distinguir a los descendientes de la familia Targaryen de quienes no lo son. A lo largo de *Canción de hielo y fuego* varios personajes claman ser descendientes de la casa de los dragones pero perecen entre las llamas, tanto del fuego de los dragones como de un fuego ordinario. Gracias a esto, Daenerys se dará cuenta de su legado y su poder.

Desde un primer momento el espectador de la serie es presentado con una capacidad inusual de soportar el calor por parte de la chica cuando esta se mete en una bañera con el agua hirviendo. En el libro se narra también esta escena y se completa con

los pensamientos de Dany, que afirma que le gusta el calor. También en este momento recuerda como su hermano le suele decir que “nada [es] demasiado caliente para un Targaryen” y que llevan el fuego en la sangre” (Martin 2012, 42). Este es uno de los modos mediante las que Daenerys, al principio de la saga, trata de crear una fortaleza que le permita superar todas sus penurias diarias, y para proteger su embarazo más adelante. Aun no sintiéndose Targaryen y queriendo regresar a la casa con la puerta roja en vez de a su casa en Poniente, su resistencia al calor, al igual que el caso del cabello plateado visto previamente, le sirve para recordarse que ella es la hija del dragón y que podrá superar el temor hacia su hermano y hacia Khal Drogo.

Esta fuerza que ella trata de darse se verá incrementada tras la muerte de Viserys. Al presenciar el asesinato de su hermano, mostrando ya una fortaleza consolidada al no torcer la vista como le aconseja Jorah, Daenerys refuerza su condición Targaryen contemplando como a su hermano le vierten un caldero con oro hirviendo encima. La reacción de la joven es un reconocimiento de una mayor conexión que la de su hermano con su linaje, ya que él “«no era un dragón [...]. El fuego no mata a un dragón»” (Martin 2012, 484). Se puede observar como Daenerys utiliza esa pertenencia a la familia, representada por el fuego y el dragón, para mostrar que ella es una Targaryen verdadera mientras que su hermano no. Paralelamente con esta mayor toma de conciencia, su poder y su capacidad actancial se van incrementando. A lo largo de la historia el fuego se ha asociado con ritos de purificación, como un elemento con un carácter purgador o renovador, pero también ha sido asociado con la muerte (Chevalier y Gheerbrant 1969, 512-3). En este momento vemos como ambas cosas se conjugan, siendo cada hermano un ejemplo de cada extremo.

Durante este proceso de empoderamiento se puede observar como esto repercute en el miedo de la joven: al principio de la novela se muestra a una niña temerosa de casi todo, mientras que al final se contempla a una mujer que no tiene miedo a nada. El fuego es el factor que permite este cambio. Es la propia Daenerys la que afirma, al despertar tras varios días delirando, que “ya no tenía miedo de nada. El miedo se había quemado” (Martin 2012, 721). Tras la muerte de Drogo y su hijo, ya no tiene nada que perder, pero sí algo por lo que luchar: sus dragones, su otra familia. La joven se introduce en las llamas de la pira funeraria de su marido y resurge convertida en otra Daenerys diferente. El fuego favorece el nacimiento simbólico de una Targaryen verdadera. En este momento se produce otro cambio de posición del personaje de Daenerys en relación a la mirada. En las primeras escenas del primer capítulo, Drogo



mira a Daenerys (figura 15) desde una posición superior y la objetualiza. Durante el ritual en el que la mujer tiene que comer el corazón (figuras 7 y 8), Drogo, estando a una altura similar a la de su esposa, exhibe cierta curiosidad e interés hacia ésta por su actitud ante una tradición dothraki. En la imagen que se observa a continuación (figura 17) se muestra que quien mira desde una posición más alta es Daenerys mientras que el resto de personajes se arrodillan, pasando de ser objetualizada con la mirada a ser motivo de adoración y/o temor gracias a los dragones, que surgen del fuego.

Al igual que el ave Fénix resurge de las cenizas, Daenerys reaparece de entre los restos de la pira transformada y con sus dragones. Entre las llamas, la joven recuerda a la gente bailando en su fiesta de matrimonio y se dice a sí misma que “esto también es una boda” (Martin 2012, 768).



**Figura 17:** Daenerys mirando a sus seguidores

Tras este renacimiento, Daenerys se irá haciendo con poder en las siguientes novelas y temporadas, manifestando de esta manera la capacidad actancial que su linaje y sus dragones le facilitan. A pesar de no ser aceptada como *khaleesi* tras la muerte de Drogo, la joven Targaryen conseguirá un ejército engañando a un mercader<sup>3</sup>. Daenerys le promete un dragón a cambio de los soldados, pero cuando ella se hace con el control de éstos ordena al dragón quemar vivo al mercader (*Juego de tronos* 2013, 4). Tras haber conseguido hacerse con una fuerza militar, Daenerys llegará a ser capaz de conquistar ciudades como Yunkai, donde los esclavos y esclavas que libera la consideraran como su madre (‘mysha’ en el lenguaje de dicha ciudad) (*Juego de tronos* 2013, 10) y también la gran ciudad de Meeren (*Juego de tronos* 2014, 4). De esta manera podemos ver un gran cambio respecto al *status* inicial del personaje: ella no era poseedora de su cuerpo al principio de la saga, al contrario que su situación en este momento, donde es reina de una de las ciudades más importantes del continente donde se desarrolla su historia.

---

<sup>3</sup> En las novelas no es un mercader, sino que se trata de los Bondadosos Amos, los gobernantes de Astapor, ciudad donde se desarrollan los hechos.



**Figuras 18 y 19:** Daenerys contemplando la ciudad de Meereen recientemente conquistada con el emblema de los Targaryen tras ella.

## 5. CONCLUSIÓN

En este trabajo hemos tratado de esclarecer las causas por las cuales una obra que incorpora un sistema social patriarcal basado en una época histórica anterior ha conseguido acaparar el interés y la atención de tantas personas llegando a convertirse en un fenómeno mundial. Estableciendo una relación entre el contexto del autor con la situación social que nos encontramos en las obras, la narrativa y la audiovisual, podemos ver como uno de los principales elementos en común entre ambas es el poder y la manera en las cuales éste es utilizado.

El personaje de Daenerys supone un ejemplo de ruptura con algunos de valores sociales de las obras. En torno a aspectos como la sexualidad o la maternidad, el sistema patriarcal consigue establecer una conducta normativa con la intención de favorecer sus intereses. Al igual que otros personajes femeninos a lo largo de la primera novela y la primera temporada, Daenerys experimenta un proceso de empoderamiento, el cual se asienta en esos mismos aspectos que el sistema patriarcal regula. La maternidad será el medio principal que tendrán algunas mujeres de *Canción de hielo y fuego* y *Juego de tronos* para obtener cierto poder; a través de la posición social de sus hijos, éstas son capaces de escapar de la situación en la que el sistema patriarcal les sitúa.

La de Daenerys no es una maternidad ordinaria. Este personaje se somete a varios ritos de pasaje y está influenciada por la magia. Ella da a luz a un hijo que nace muerto debido a un ritual mágico. Éste es remplazado por los dragones y, cuando su historia está más avanzada, las esclavas y los esclavos que libera. Su maternidad es, por tanto, subrogada, puesto que a quien ella considera hijos no son suyos de manera biológica, sino que son fruto del último ritual de pasaje que la joven realiza y que se encuentra vinculado al fuego, en el caso de los dragones, o del poder que las criaturas mágicas le conceden, en relación a las y los esclavos.

Todo esto se manifiesta en el sistema simbólico que rodea al personaje de Daenerys. Su color de pelo, el caballo que le regala Drogo, los dragones y el fuego muestran el proceso de empoderamiento de la joven y el paso de una posición de objeto a sujeto. Estos símbolos revelan como el poder que adquiere Daenerys es propio, lo que favorecerá que, al contrario de los demás personajes femeninos de la saga que dependen de sus hijos, ella tenga una capacidad actancial que le permitirá, en los eventos siguientes al primer volumen de la saga y a la primera temporada de la serie, acceder a posiciones de poder parecidas a las de los personajes masculinos, como gobernar

ciudades. Esto hará que Daenerys tenga la capacidad de subvertir el sistema patriarcal y que se postule como la única pretendiente verdaderamente capaz de reinar en Poniente.

Como uno de los objetivos derivados de la perspectiva de género, este trabajo también se planteaba averiguar algunas de las claves que han propiciado el incremento en popularidad que esta obra ha experimentado a partir de su adaptación televisiva a pesar de las situaciones discriminatorias para las mujeres que ésta presenta. Este objetivo era un propósito parcial, puesto que somos conscientes de que no es posible llegar a una conclusión definitiva sobre este aspecto salvo mediante un trabajo de investigación más amplio, que incluyera un estudio de la recepción para detectar posibles lecturas a contrapelo, o subversivas e incluso el impacto del personaje Daenerys en más detalle. A pesar de esto, creemos que uno de los motivos por los cuales estas obras han adquirido tanta fama y repercusión es su conexión con la realidad y las alegorías centradas en torno a la idea de poder. Éstas hacen que el público, incluso si no ve reflejadas sus circunstancias sociales en la obra, se involucre en la inteligencia colectiva que describe Henry Jenkins y fantasee con la aventura y el riesgo a través de la identificación con los personajes principales.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- Adi, Ida Rochani. 2012. "Popularizing Epic Narrative in George R. R. Martin's *A Game of Thrones*". *Humaniora* 24 (3): 303-314.
- Albrecht, Milton C. 1956. "Does Literature Reflect Common Values?". *American Sociology Review* 21 (6): 722-729.
- Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet. (1983). 1989. *Estética del cine*. Nuria Vidal (trad.). Barcelona y Buenos Aires: Paidós.
- Bajo escucha*. Varios Directores. Creado por David Simon. Warner Bros Entertainment. 2010. DVD.
- Bornay, Erika. 1994. *La cabellera femenina*. Madrid: Cátedra.
- Berger, John. 1988. *Ways of Seeing*. Londres: Penguin Books.
- Biedenmann, Hans. (1989). 2013. *Diccionario de los símbolos*. Juan Godo Costa (trad.). Barcelona: Espasa Libros.
- Braidotti, Rosi. 2011. *Nomadic Subject: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Nueva York: Columbia University Press.
- Bruhn, Jørgen, Anne Gjelsvik y Eirik Frisvold Hanssen. 2013. "'There and Back Again': New Challenges and New Directions in Adaptation Studies". En *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*. Jørgen Bruhn, Anne Gjelsvik y Eirik Frisvold Hanssen (eds.). Londres, Nueva Delhi, Nueva York y Sidney: Bloomsbury. 1-16.
- Butler, Judith. 1990. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". En *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Sue-Ellen Case (ed.). Johns Hopkins University Press. 270 - 282.
- Casetti, Francesco y Federico di Chio. (1990). 1991. *Cómo analizar un film*. Carlos Losilla (trad.). Barcelona y Buenos Aires: Paidós
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. (1969). 1986. *Diccionario de los símbolos*. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez (trad.). Barcelona: Editorial Herder
- Chodorow, Nancy. 1979. *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California.
- Chodorow, Nancy. 1989. *Feminism and Psychoanalytic Theory*. United States: Yale University Press.

- Cuddon, John Anthony. 1999. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Londres, Nueva York, Victoria, Toronto, Nueva Delhi, Auckland y Rosebank: Penguin Books.
- De Beauvoir, Simone. (1949). 1962. *El segundo sexo*. Pablo Palant (trad.). Buenos Aires: Siglo Veinte.
- De Lauretis, Teresa. (1984). 1992. *Alicia ya no*. Silvia Iglesias Recuero (trad.). Madrid: Cátedra.
- De Lauteris, Teresa. 1999. "Oedipus Interruptus". En *Feminist Film Theory. A Reader*. Sue Thornham (ed.). Nueva York: New York University. 83-96.
- Derrida, Jacques. (1967). 2005. *De la gramatología*. Trad. Óscar del Barco y Conrado Ceretti. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Elleström, Lars. 2013. "Adaptations within the Field of Media Transformations". En *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*. Jørgen Bruhn, Anne Gjelsvik y Eirik Frisvold Hanssen (eds.). Londres, Nueva Delhi, Nueva York y Sidney: Bloomsbury. 113-132.
- Foucault, Michael. (1976). 2006. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad del saber*. Ulises Guñazú (trad.). Madrid: Siglo XXI.
- Gauthier, Guy. (1982). 1992. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Dolores Jiménez Plaza (trad.). Madrid: Catedra.
- Hutcheon, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. Nueva York y Oxon: Routledge.
- Jackson, Rosemary. 1981. *Fantasy: the Literature of Subversion*. Londres y Nueva York: Methuen.
- Jenkins, Henry. (2006). 2008. *Convergence Culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Pablo Hermida Lazcano (trad.). Barcelona y Buenos Aires: Paidós.
- Juego de tronos*. "Se acerca el invierno" (1). Dirigido por Tim Van Patten. Escrito por David Benioff y Daniel B. Weiss. Warner Bross Entertainment. 2011. DVD
- . "El camino real" (2). Dirigido por Tim Van Patten. Escrito por David Benioff y Daniel B. Weiss. Warner Bross Entertainment. 2011. DVD
- . "Fuego y sangre" (10). Dirigido por Alan Taylor. Escrito por David Benioff y Daniel B. Weiss. Warner Bross Entertainment. 2011. DVD
- . "Y ahora su guardia ha terminado" (4). Dirigido por Alex Graves. Escrito por David Benioff y Daniel B. Weiss. Warner Bross Entertainment. 2013. DVD.

- . “Mhysa” (10). Dirigido por David Nutter. Escrito por David Benioff y Daniel B. Weiss. Warner Bros Entertainment. 2013. DVD.
- . “Guardajuramentos” (4). Dirigido por Michelle MacLaren. Escrito por Brian Cogman. Warner Bros Entertainment. 2014. DVD.
- Kristeva, Julia. (1979). 1981. “Women’s Time”. Alice Jardine y Harry Blake (trads.). *Signs* 7 (1): 13-35.
- Kristeva, Julia. (1980). 1982. *Powers of Horror: an Essay on Abjection*. Leon S. Roudiez (trad.). Nueva York: Columbia University Press.
- Lozano Estivalis, María. 2006. *La maternidad en escena: mujeres, reproducción y representación cultural*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Lévi-Straus, Claude. 1969. *The Elementary Structure of Kinship*. Boston: Beacon Press.
- MacCallum-Whitcomb, Susan. 2000. “Bitches with Broomsticks: The Bad Mother in American Maternity Poetry”. En *Mothers and Daughters. Connection, Empowerment, and Transformation*. Andrea O’Reilly y Sharon Abbey (eds.). Maryland y Oxford: Rowman & Littlefield Publishers. 77-90.
- Martin, George R. R. (1996). 2012. *Juego de tronos*. Cristina Macía (trad.). Barcelona: Gigamesh.
- Martin, George R. R., Elio M. García Jr. y Linda Antonsson. 2014. *The World of Ice and Fire: The Untold History of Westeros and the Game of Thrones*. Londres: Harper Voyager.
- McNeill, William Hardy. (1917). 2000. *La civilización de occidente: manual de historia*. Rosa Lydia Vélez, Ana Fernández Seín y Luís González Valés (trad.). George Nicholas Atiyeh (ed.). San Juan: Editorial de la universidad de Puerto Rico.
- Metz, Christian. (1968). 1972. *Ensayos sobre la significación en el cine*. Marie Thérèse Cevasco (trad.). Buenos Aires: Tiempo Contemporaneo.
- Metz, Christian. (1973). 1973. *Lenguaje y cine*. Jorge Urrutia (trad.). Barcelona: Editorial Planeta.
- Metz, Christian. (1977). 1979. *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*. Josep Elías (trad.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Millet, Kate. (1969). 1995. *Política Sexual*. Ana María Bravo García (trad.). Madrid: Cátedra.

- Mulvey, Laura. 1999. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". En *Feminist Film Theory. A Reader*. Sue Thornham (ed.). Nueva York: New York University. 58-69.
- Nandorfy, Martha J. 1991. "Fantastic Literature and the Representation of Reality". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 16 (1): 99-102.
- O'Brien, Mary. 1983. *The Politics of Reproduction*. Boston, Londres y Henley: Routledge & Kegan Paul.
- Peirce, Charles Sanders. 1974. *La ciencia de la semiótica*. Beatriz Bugni (trad.). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Perdidos*. Varios directores. Creado por Jeffrey J. Abrams y Damon Lindelof. Walt Disney Studios. 2010. DVD.
- Poplawski, Paul. 2003. *Encyclopedia of Literary Modernism*. Westport: Greenwood Publishing Group.
- Rich, Adrienne. (1986). 1996. *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Trad. Ana Becciu. Madrid: Catedra.
- Rodríguez Magda, Rosa María. 2004. *Foucault y la genealogía de los sexos*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Saussure, Ferdinand de. (1916). 1998. *Curso de lingüística general*. Amado Alonso (trad.). Madrid: Alianza.
- Schober, Regina. 2013. "Adaptation as Connection – Transmediality Reconsidered". En *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*. Jørgen Bruhn, Anne Gjelsvik y Eirik Frisvold Hanssen (eds.). Londres, Nueva Delhi, Nueva York y Sidney: Bloomsbury. 89-112.
- Sepinwall, Alan. 2011. "Interview: 'Game of Thrones' autor George R. R. Martin". *Hitfix*, abril, 15, 2011. Consultado el 30 de mayo de 2015.  
<http://www.hitfix.com/blogs/whats-alan-watching/posts/interview-game-of-thrones-author-george-r-r-martin>
- Shilling, Chris. 1996. *The Body and Social Theory*. Londres, Thousand Oaks y Nueva Delhi: SAGE.
- Silverman, Kaja. 1983. *The Subject of Semiotics*. Nueva York: Oxford University Press.
- Smelik, Anneke. 2001. *And the Mirror Cracked. Feminist Cinema and Film Theory*. Hampshire y Nueva York: Palgrave.
- Todorov, Tzvetan. (1970). 1974. *Introducción a la literatura fantástica*. Silvia Delpy (trad.). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.



- Tolkien, J. R. R. (1991). 1993. *El señor de los anillos*. Luis Domènech y Matilde Horne (trad.). Alan Lee (il.). Barcelona: Minotauro.
- Vargas Martínez, Ana. 2010. “Discursos sobre la maternidad en tratados filóginos del siglo XV”. En *Maternidad/es: representaciones y realidad social. Edades antigua y media*. Rosa María Cid López (ed.). Madrid: Almudayna. 315-330
- Welldon, Estella V. 2004. *Mother, Madonna, Whore: The Idealization and Denigration of Motherhood*. Londres: Kamac.