

# Every flight begins with a fall: Aproximación a la violencia sexual en *Juego de tronos*

## Every flight begins with a fall: Approaching Sexual Violence in *Game of Thrones*

*Every flight begins with a fall: Abordando a violência sexual em Game of Thrones*

**María Isabel Menéndez Menéndez**, Universidad de Burgos, Burgos, España  
(mimenendez@ubu.es)

**Marta Fernández Morales**, Universidad de Oviedo, Oviedo, España  
(fernandezmmarta@uniovi.es)

**RESUMEN** | La violencia sexual se ha convertido en el asunto vertebrador de la cuarta ola feminista; por ello, las industrias culturales, los medios de comunicación y las redes sociales son lugares a los que debemos mirar para analizar y discutir esta violencia, ya sea porque reproducen la denominada *cultura de la violación* o porque se resisten a ella. Este artículo problematiza la representación de la violencia sexual en el texto audiovisual *Juego de tronos* (HBO, 2011-2019) a partir del estudio de tres episodios clave, en los que son violadas tres protagonistas: Daenerys Targaryen, Cersei Lannister y Sansa Stark. Se ha elegido esta ficción televisiva por su repercusión cultural y por las cifras de audiencia, que la han convertido en una de las series más vista de la historia en América Latina y el resto del mundo. El análisis desde la perspectiva de género permite sostener que, si bien se perciben ciertos cambios desde la primera de las agresiones hasta la última, en todos los casos se elige un enfoque que o erotiza la violencia sexual o se inscribe en un paradigma de idealización del amor romántico, o maltrata a las mujeres como prerequisite para su empoderamiento. En este sentido, las conclusiones demuestran que la ficción de David Benioff y D. B. Weiss, a diferencia de la obra literaria de R. R. Martin en la que se basa, utiliza la violencia sexual como un recurso narrativo, instrumentalizando la violencia patriarcal con el único objetivo de impactar en la audiencia.

**PALABRAS CLAVE:** Juego de Tronos; violencia sexual; cultura de la violación; explotación.

### FORMA DE CITAR

Menéndez Menéndez, M. I. & Fernández Morales, M. (2020). Every flight begins with a fall: Aproximación a la violencia sexual en *Juego de tronos*. *Cuadernos.info*, (47), 211-236.  
<https://doi.org/10.7764/cdi.47.1908>

---

**ABSTRACT** | *Sexual violence has become the backbone of the fourth wave of the feminist movement. For this reason, we must look towards cultural industries, the mass media and social networks to analyze and discuss this violence, either because they reproduce the so-called culture of rape or because they resist it. This paper problematizes the representation of sexual violence in the audiovisual text *Game of Thrones* (HBO, 2011-2019) from the study of three important episodes in which three protagonists are raped: Daenerys Targaryen, Cersei Lannister, and Sansa Stark. The choice of this TV fiction is justified by its cultural resonance and its audience ratings, which have turned it into one of the most watched series in the history of Latin America and the rest of the world. An analysis from the gender perspective allows us to sustain that, although some changes can be perceived from the earliest to the latest aggression, in all cases the selected approach eroticizes sexual violence, inscribes it within a paradigm of idealization of romantic love, or mistreats women as a prerequisite for their empowerment. In this regard, our conclusions prove that David Benioff's and D. B. Weiss' production, unlike the literary work by R. R. Martin on which it is based, uses sexual violence as a narrative resource, instrumentalizing patriarchal violence with the sole aim of shocking the audience.*

**KEY WORDS:** *Game of Thrones; sexual violence; rape culture; exploitation.*

---

**RESUMO** | A violência sexual tornou-se a espinha dorsal da quarta onda feminista e, portanto, as indústrias culturais, os meios de comunicação e as redes sociais são lugares para os quais devemos olhar para analisar e discutir essa violência, seja porque reproduzem a chamada "cultura do estupro" ou porque resistem a ela. Este artigo questiona a representação da violência sexual no texto audiovisual *Game of Thrones* (HBO, 2011-2019) a partir da análise de três episódios principais em que três protagonistas são estupradas: Daenerys Targaryen, Cersei Lannister e Sansa Stark. Esta ficção televisiva foi escolhida por seu impacto cultural e pelos números de audiência, que a tornaram a série mais assistida da história da América Latina e do resto do mundo. Uma análise sob a perspectiva de gênero permite atestar que, embora algumas mudanças possam ser percebidas desde a primeira até a mais recente agressão, em todos os casos se opta por uma abordagem que erotiza a violência sexual, inscreve-se em um paradigma de idealização do amor romântico ou maltrata as mulheres como pré-requisito para seu empoderamento. Neste sentido, as conclusões mostram que a ficção de David Benioff e D. B. Weiss, ao contrário da obra literária de R. R. Martin na qual se baseia, utiliza a violência sexual como recurso narrativo, instrumentalizando a violência patriarcal com o único objetivo de impactar a audiência.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Game of Thrones; violência sexual; cultura do estupro; exploração.*

## INTRODUCCIÓN

La violencia sexual se ha convertido en el asunto vertebrador de la agenda del feminismo de cuarta ola, sobre todo a partir del movimiento #MeToo, con el que las mujeres de la industria cinematográfica levantaron la voz en 2017. El lema formaba parte de una iniciativa previa de la activista afroamericana Tarana Burke<sup>1</sup>. Sin embargo, fue una publicación de la actriz Alyssa Milano en Twitter la que provocaría un movimiento de alcance global (Pflum, 2018)<sup>2</sup>. Como apunta Lori Perkins, es parte de una ola de cambio mayor (2017, p. 3), y en él cristalizan las reclamaciones de justicia y reparación que habían comenzado a hacerse multitudinarias a partir de marchas como la argentina *Ni una menos* en 2015<sup>3</sup> o las denuncias que se llevaban a cabo en Estados Unidos ante la impunidad de las violaciones en los campus universitarios y en el ejército<sup>4</sup>.

El día después de la investidura de un presidente que se había jactado de agarrar a las mujeres por los genitales, miles de estadounidenses marcharon sobre

---

1. Burke lo había lanzado en la red social MySpace en 2016. Véase <https://www.publico.es/sociedad/me-too-tarana-burke-fundadora-invisible-metoo-lider-movimiento.html> o <https://www.eldesconcierto.cl/2018/08/24/la-historia-de-tarana-burke-la-mujer-negra-que-creo-el-metoo-antes-que-hollywood/>.

2. El cinco de octubre de 2017, el *New York Times* publicaba una historia firmada por Jodi Kantor y Megan Twohey sobre cómo Harvey Weinstein pagó durante décadas por el silencio de mujeres a las que acosó. El día 10, el *New Yorker* sacó a la luz testimonios de víctimas de Weinstein entrevistadas por Ronan Farrow. El 12 de ese mismo mes, la actriz Rose McGowan —una de las fuentes principales de Farrow durante su investigación, que sin embargo fue reticente a ver su nombre publicado en primera instancia, como él mismo recoge en su libro *Catch and Kill* (2019)— lanzó un tuit en el que mencionaba haber sido violada por Weinstein y no creída por Jeff Bezos, responsable de Amazon, y su estudio (McGowan, 2017). Cinco días más tarde, Alyssa Milano utilizó la etiqueta #MeToo por primera vez y su eco fue inmenso, al llegar mucho más allá de la industria de Hollywood para incluir a mujeres de diversas condiciones (véase Pflum, 2018). El enfrentamiento público entre McGowan y Milano sobre el uso del *hashtag* o la instrumentalización del movimiento no deben restar visibilidad a lo realmente importante: la apertura de un espacio para compartir experiencias y de un lugar de escucha para miles de mujeres que han sufrido violencia.

3. Para una historia de esta iniciativa argentina, puede consultarse #NiUnaMenos, 2015, en nuestra lista de referencias.

4. Ejemplos de estos fenómenos son la acción performativa duracional *Carry that Weight* de Emma Sulkowicz como denuncia de la violación que sufrió por parte de un compañero de la Universidad de Columbia (La revolución del colchón..., 2014) o las noticias sobre el récord de denuncias de acoso sexual en el ejército estadounidense en 2016 (Sexual assault reports..., 2017).

Washington para reivindicar su derecho a una vida sin violencia y denunciar la misoginia del mandatario (Hartocollis & Alcindor, 2017). La escritora y activista Eve Ensler (2017) denominó a Donald Trump Depredador en Jefe, en un juego de palabras con su rol como Comandante en Jefe de los ejércitos de su país. Aun con este líder en la Casa Blanca, afirmaba Ensler (2017), no nos harán callar. El grito se fue extendiendo, y el 8 de marzo de 2018 se dio una *explosión violeta* en muchos lugares del mundo, especialmente en España, donde una huelga femenina de trabajos y cuidados orquestada desde el movimiento feminista de base tuvo un fuerte impacto no solo económico, sino también simbólico (N. Varela, 2019; Menéndez, 2020b).

La energía que circulaba a nivel transnacional dentro de un feminismo diverso y con debates internos, pero unido ante el reto de la violencia sexual, recibió un nuevo impulso cuando en abril de 2018 se hizo pública en España la sentencia en primera instancia del caso conocido como *la manada de los Sanfermines*. Tras la violación en 2016 por parte de cinco hombres a una joven en Pamplona, que además grabaron con sus móviles y celebraron como parte de la diversión en el marco de las fiestas, la Audiencia Provincial de Navarra decidió condenarlos por abuso y no por agresión sexual. Esta resolución sacó a la calle a miles de personas y la denuncia de misoginia se extendió de la política al estamento judicial (Valdés, 2018)<sup>5</sup>. A partir de la iniciativa en Twitter de la periodista Cristina Fallarás se viralizó la etiqueta #Cuéntalo para compartir experiencias en primera persona o en nombre de mujeres que ya no podían narrar su historia. El *hashtag* se convirtió en una *puerta-etiqueta* que “había abierto en solo un par de días la entrada al inconmensurable dolor de cientos y cientos de miles de mujeres agredidas, torturadas, violadas, asesinadas” (Fallarás, 2019, p. 47). En pocas semanas se recogieron casi tres millones de testimonios.

Todas estas movilizaciones tienen dos puntos en común: por un lado, como apunta Nuria Varela, el hecho de que el inicio del siglo XXI será recordado “como el momento en el que las mujeres rompieron el silencio” (2019, pos. 1749)<sup>6</sup>. Por otro, contienen a la vez una reafirmación de la palabra de las mujeres (yo sí te creo) y

---

5. El seguimiento en prensa fue muy importante. Véase por ejemplo Albalat (2019) o Cronología del caso... (2019). El caso provocó cambios legislativos que operaron sobre sentencias inmediatamente posteriores, aunque los últimos casos de *manadas* (Arandina, Pozoblanco) volvieron a sentencias de abusos e incluso los tribunales de segunda instancia recortaron algunas penas.

6. Hemos manejado la versión Kindle del trabajo de Varela, que no proporciona números de página, sino *posiciones*; de ahí la referencia. Lo mismo aplica a los textos de Jana Leo y de Roxane Gay citados más adelante.

una traslación del foco hacia los perpetradores<sup>7</sup>. Si Perkins sugería que a través del #MeToo había que apuntar con el dedo y avergonzar a quien ejercía estos comportamientos (2017, p. 3), Roxane Gay ha llegado a proponer que sustituyamos la expresión *cultura de la violación* —que comentamos más abajo— por *cultura del violador* (2014, p. 133), para dejar claro que no hablamos de abstracciones, sino de individuos y colectivos situados en lugares de privilegio y, a menudo, de impunidad. Un ejemplo de cómo estas dos cuestiones se han fusionado en una denuncia feminista es la acción *Un violador en tu camino*, del colectivo chileno Lastesis, replicada en multitud de países<sup>8</sup>. Han surgido debates sobre el acoso sexual callejero y se han creado herramientas digitales, iniciativas políticas y otros instrumentos como los observatorios para proteger y concienciar sobre las agresiones a mujeres.

Vistos los ejemplos anteriores, y en relación con los intereses que nos ocupan, asumimos que tanto los medios de comunicación tradicionales como Internet se han convertido en lugares de discusión sobre la violencia sexual, ya sea para reproducir la cultura de la violación como para resistirse a ella (Farraday, 2015, p. 22). De ahí nuestro foco en su representación en productos contemporáneos con gran seguimiento de público como el que aquí traemos, *Game of Thrones*, y cuya repercusión se observa en la publicación de una abundante producción académica como (y citamos solo las más recientes) las obras de Chaiban y Hazif-Thomas (2020), Grandío-Pérez, Estables y Guerrero-Picó (2020), Menéndez (2020a), Foucher (2019), Rohr y Benz (2019), Marqués (2019), Menéndez y Fernández (2019), o Mantoan y Brady (2018) entre otras. También hay que mencionar la audiencia como un factor clave sobre su repercusión, pues *Game of Thrones* ha sido la ficción seriada que ha batido todos los récords de visionado desde su estreno<sup>9</sup>. En América Latina los dos primeros episodios de la octava y última temporada alcanzaron más de 30 millones de reproducciones en *streaming*<sup>10</sup>. Se trata de cifras inéditas y que demuestran su gran penetración en los mercados de habla hispana.

La serie de televisión *Game of Thrones* (HBO, 2011-2019), creada por David Benioff y D.B. Weiss y que adapta la saga literaria *A Song of Ice and Fire* del escritor

---

7. Sobre la presencia del lema, véase Llanos (2017), Reguero (2019) o <http://mujeresenlucha.es/etiqueta/yo-si-te-creo>.

8. Véase 'Un violador en tu camino'... (2019).

9. Como muestra, señalar que 33 millones de personas vieron la séptima temporada. Datos disponibles en <https://es.statista.com/estadisticas/993197/audiencia-de-las-diferentes-temporadas-de-juego-de-tronos-a-nivel-mundial/>. A este número de visualizaciones hay que añadir su impacto en redes sociales y *merchandising* (véase La millonaria audiencia... (2019)).

10. Pueden consultarse datos en 'Game of Thrones gana...' (2019).

estadounidense George R. R. Martin, comenzó a emitirse en 2011, antes de que estas reclamaciones se hicieran globales. Sin embargo, es un hecho que con el tiempo fue reduciendo los problemas identificados por la crítica feminista en relación con la violencia sexual y la explotación del cuerpo femenino. Los cambios fueron un efecto del *fandom* —muy importante en productos transmediales— y también resultaron de la presión de las propias actrices (López, 2014; Grandío, 2016).

En este trabajo, tras una revisión teórica de conceptos como la *cultura de la violación* y un recorrido contextual por los movimientos sociales y distintas iniciativas que en la actualidad están intensificando la presencia en el debate público de la violencia sexual que sufren las mujeres, se lleva a cabo un análisis crítico de las tres violaciones que sufren tres personajes clave de *Game of Thrones*. El análisis realiza en primer lugar una breve exposición de la trama de estos capítulos en relación con los personajes femeninos implicados, para luego demostrar que la ficción de HBO, a pesar de romper algunos estereotipos y ofrecer más oportunidades a las mujeres que otras producciones contemporáneas, no es capaz de abandonar una perspectiva que la crítica feminista ha identificado como paradigma de *sexploitation*, entendido como uso de material sexual explícito en películas y discursos mediáticos. Específicamente, el *sexploitation cinema* (o *sex-exploitation film*) es una variedad de cine independiente rodado con bajo presupuesto, muy habitual en la década de los sesenta del siglo XX, en el que se exhiben escenas sexuales y desnudos gratuitos; es un subgénero del *exploitation film*, películas con contenidos pornográficos (Church, 2016; Gorfinkel, 2012, 2017; Roche, 2015; Schaefer, 2012). En el *sexploitation film*, el uso del desnudo se emplea para excitar el voyerismo del público. En estas narrativas opera una fetichización de la agresión sexual y se utiliza la tortura como fórmula de gratificación de la audiencia a costa de la instrumentalización del cuerpo y la eliminación de la agencia de los personajes femeninos.

## APROXIMACIÓN TEÓRICA A LA VIOLENCIA SEXUAL

*Tanto las pruebas históricas como etnográficas  
muestran la universalidad de la experiencia de la violación.*

(Rita Segato, 2003, p. 24)

La violencia sexual se ha caracterizado tradicionalmente por recibir muy poca respuesta, incluso por parte de la justicia, que ha sido proclive “a comprender las violaciones” (Vigarello, 1998, p. 17). Junto a la ceguera institucional hay que contar con la impunidad social, que tiende a operar de forma distinta según la calidad percibida de la persona sobre la que se inflige la violencia (Vigarello, 1998, p. 30). El rango es clave para valorar la medida del mal, que es tanto más grave cuanto más

importancia social ostente la víctima. Puesto que en este tipo de delitos hablamos fundamentalmente de mujeres o, en su caso, menores de edad (en su mayoría niñas), el lugar de la persona agredida como subalterna viene dado casi por definición. Por otra parte, el patriarcado solo ofrece dos salidas a la superviviente: el silencio o la aceptación. Si no acata una de estas dos premisas, se convierte en culpable. Ella ha de ser *víctima* (no agente y pasiva) para siempre, preferiblemente guardando para sí lo ocurrido, porque la violación puede conllevar la muerte social. Además, debe cuidarse de determinadas actitudes que la convertirían en responsable de su propio infortunio<sup>11</sup>. En el marco del patriarcado, como explica Vigarello (1998, p. 43), el universo del agresor —la división de roles por sexo, la justicia androcéntrica, etc.— pesa sobre el desarrollo del proceso, en el que entra a jugar la complacencia de la sociedad frente a la tesis de la provocación femenina.

Tanto en los más violentos *patriarcados de coerción* (concepto en el que podríamos enmarcar el brutal universo ficcional de *Game of Thrones*) como en los más sutiles *patriarcados de consentimiento* (Puleo, 2005) que nos rodean en la mayor parte del llamado norte global, la historia nos demuestra que *violación* y *mujer* son términos asociados. En un marco de reparto desigual del poder y de los recursos, la agresión sexual de una parte de la población masculina sobre la mitad femenina de la ciudadanía se convierte en una manera de demostrar estatus, de delimitar territorio, de aterrorizar a individuos o poblaciones enteras, de dar rienda suelta al deseo, pero, sobre todo, de ejercer control. Afirma Jana Leo en su ensayo autobiográfico *Violación Nueva York* que forzar a alguien sexualmente es una forma de domesticación (2017, pos. 1812) y que la violación es “indisociable de la condición de mujer” (2017, pos. 1045). Podríamos decir que violar, en realidad, no solo tiene que ver con el sexo, sino también —en mayor medida incluso— con el poder, y que la violencia es el medio para ejercerlo. Como describe Inga Muscio, aunque se contempla como un delito, es en realidad la forma fundamental, primaria y más destructiva de tomar y conservar el poder en la sociedad patriarcal. Los hombres que violan usan los cuerpos femeninos para dar testimonio de su posición (Muscio, 1998, p. 155). Esa exhibición de dominio no subyuga únicamente a la persona que sufre una agresión puntual, sino a todo el colectivo femenino: victimiza no solo a las atacadas, sino a todas las mujeres, y el miedo a la violación sirve para mantenerlas en su lugar (Brison, 1998, p. 23). Como sugiere Inés Hercovich, la violación es *violencia sexual*, y no *sexo violento* (2000, p. 143). Quizá en esto precisamente

---

**11.** Especialmente llamativo fue el caso ya citado de la víctima de la manada de los Sanfermines en Pamplona (España) en 2016, que además de ser violada por cinco criminales fue vigilada por un detective privado, y su vida personal y actividad en redes sociales expuestas durante el juicio para demostrar que no había habido victimización ni trauma.

estriba su atractivo para los guionistas de una serie que trata eminentemente sobre cruentas luchas por el poder, como *Game of Thrones*.

El feminismo de segunda ola estadounidense acuñó el concepto *cultura de la violación* para explicar la prevalencia y las consecuencias personales y políticas de este fenómeno. A partir del trabajo en sus grupos de toma de conciencia, las activistas se dieron cuenta de la enorme incidencia que las agresiones sexuales tenían en su vida cotidiana, y comenzaron a denunciarlas como una forma de agresión por razón de sexo dentro del sistema patriarcal, que por entonces empezaba a conceptualizarse. La primera mención del término *cultura de la violación* apareció en *Rape: The First Sourcebook for Women*, editado por Noreen Connell y Cassandra Wilson en 1974. Un año más tarde, la obra *Against our Will: Men, Women and Rape*, de Susan Brownmiller, denunciaría la pasividad de la sociedad y de la justicia ante la epidemia de agresiones sexuales, e incluiría testimonios de mujeres violadas, contribuyendo así a legitimar la palabra de las víctimas, hasta entonces sistemáticamente puesta en duda. En las mismas fechas se exhibió en Estados Unidos el documental *Rape Culture*, dirigido por Margaret Lazarus y Renner Wunderlich. Recogiendo las ideas de las feministas radicales, la película exponía la normalización de la violación en la sociedad norteamericana, e incluía como novedad no solo voces de mujeres abusadas, sino también de agresores confesos. Estos productos culturales, junto con las movilizaciones del movimiento de liberación femenina, sentaron las bases para el análisis de la violencia sexual como elemento constitutivo y como síntoma más agudo del patriarcado.

Al término del siglo XX, el pensamiento y la praxis de tercera ola sostuvieron la vigencia de la idea, si bien otros asuntos compartieron el centro de la agenda —fundamentalmente, la necesidad de ampliar el foco del feminismo para hacerlo más diverso e inclusivo—. En los años noventa, Emilie Butchwald, Pamela Fletcher y Martha Roth definían la *cultura de la violación* como una red de creencias que incentiva las agresiones sexuales machistas y sostiene la violencia contra las mujeres; un tipo de sociedad en la que la violencia se percibe como sexi y la sexualidad es violenta (1993, p. vii). Se habla entonces de un fenómeno estructural, que va más allá de un ataque puntual en una calle oscura o de una película particularmente explícita. En esta cultura, la supremacía masculina legitima para violar, golpear y hacer daño, o para vender y comprar mujeres, porque se entiende que ellas están ahí para satisfacer las necesidades del varón (Dworkin, 1993, p. 15).

A pesar de los avances en materia de igualdad formal en una parte importante de los países de nuestro entorno, la cuarta ola feminista, heredera de la crisis financiera y de valores de 2008 y marcada por el impulso transnacional, la interseccionalidad y la instrumentalización de las nuevas tecnologías (N. Varela,



2019, pos. 1690), se ha visto impelida a retomar y actualizar las ideas de quienes la precedieron. En el siglo XXI no solo no se percibe una reducción de la prevalencia de la violación como crimen sexista<sup>12</sup>, sino que las nuevas formas de comunicación han contribuido a que sea un problema más visible y con rasgos cada vez más extremos de espectacularización. En un capitalismo neoliberal donde se da a diario un consumo masivo de productos audiovisuales, esta última característica hace que sea necesario y urgente examinar los productos con los que el público espectador interactúa, así como el eco de la violencia sexual en la cultura popular y de masas.

Si desde los años setenta se ha debatido en el feminismo sobre la pornografía y la responsabilidad de los medios y de las industrias culturales en los abusos sobre los cuerpos femeninos (véase a Dworkin, 1974 y 1979, o MacKinnon, 1988 entre otras), en nuestros días el *porno* y, en casos extremos, el *snuff*, han visto facilitado su acceso y circulación hasta límites insospechados. La convergencia tecnológica ha convertido a las nuevas pantallas en mediadoras privilegiadas para todo tipo de actividades de entretenimiento, incluyendo la visualización de pornografía y el acceso a servicios de prostitución (Orte & Ballester, 2019, p. 250). Se da una normalización de la nueva pornografía entre la población masculina occidental, e incluso fenómenos cada vez más frecuentes de adicción a este tipo de entretenimiento (Orte & Ballester, 2019, p. 255). Así, no debería sorprender que la violencia sexual se asocie cada vez más a la diversión. De ahí la proliferación de agresiones grupales que son perpetradas, grabadas en vídeo y distribuidas a través de redes sociales entre una población masculina cada vez más joven.

La cuarta ola feminista, consciente de las formas perversas que están tomando los mecanismos de dominación tradicionales, que ahora se trivializan hasta llegar a convertirlos en formas de ocio socialmente aceptado, está traduciendo su hartazgo en capital político (N. Varela, 2019, pos. 1634). Un concepto que nos ha acompañado desde hace décadas se ha revitalizado en textos académicos, en manifiestos y en las acciones de calle, y las críticas con perspectiva de género están llegando a la justicia, las fuerzas de seguridad, la política, la educación y los medios de comunicación. En España, por ejemplo, la consecuencia más visible (resultado de la lucha feminista y de la presión ejercida mayoritariamente por mujeres) es la tramitación de un anteproyecto de Ley Orgánica de Garantía Integral de la Libertad Sexual, impulsada por el Ministerio de Igualdad, que plantea eliminar la diferencia entre abuso y agresión sexual y pone el énfasis en el consentimiento

---

**12.** Por ejemplo, en el caso de España, los delitos contra la libertad sexual aumentaron en un 11,3% en 2019. Las violaciones específicamente se incrementaron en un 10,5% según el balance de Criminalidad publicado por el Ministerio del Interior (véase Los delitos... (2020)).

expreso de la víctima (Aprobada la tramitación... (2020)). En este contexto surgen las denuncias de la asociación que en *Game of Thrones* se hace entre las violaciones de Sansa Stark y su empoderamiento (Salazar, 2019), o las descripciones de la lista de agravios que ese personaje sufre antes de convertirse en una líder (I. Varela, 2019).

La cuestión de la responsabilidad de los medios en la difusión de escenas violentas o pornográficas ha sido estudiada desde diversos ámbitos (Pacillo, 1998; Sanmartín, 2000; Cummins & Gordon, 2006). En lo que nos concierne como analistas de la cultura contemporánea, asumimos que nuestro rol no es enjuiciar si determinadas historias deben o no entrar en el mercado audiovisual, sino cuál es su función narrativa y su resonancia una vez que se han puesto a disposición del público. Que el producto que tomamos como objeto de estudio aquí ha nacido, se ha desarrollado y ha concluido en el contexto de la cultura de la violación del siglo XXI es un hecho. Lo que exploramos a continuación es si las decisiones de sus creadores o guionistas contribuyen a reforzarla o a debilitarla, y cómo lo hacen mediante los códigos de una ficción seriada de corte fantástico.

## **METODOLOGÍA**

En este trabajo analizamos tres episodios de violencia sexual de *Game of Thrones* para demostrar que, si bien la producción de HBO se estrena como una oferta netamente idiosincrásica de ese canal —caracterizado por el uso de la *mirada masculina* descrita por Mulvey (1975) y por la erotización de la violencia— la representación de las mujeres fue modificándose ligeramente según iba evolucionando la narrativa, acomodándose a una realidad atravesada por el #MeToo y otros movimientos afines. Con todo, siempre existe la sospecha de que los cambios únicamente sean una estrategia comercial del canal de televisión para aprovecharse de la visibilidad feminista. El debate, que no podemos abordar aquí por razones de espacio, se ha abierto en medios (véase por ejemplo Zeisler (2013) o Zas Marcos (2019)). Al respecto, hay que tener en cuenta la propia declaración de Martin definiéndose como feminista (Salter, 2013). En todo caso, no hay que olvidar que la serie es un producto comercial y que HBO busca audiencia (como se explica más adelante, desde sus inicios ha tratado de llamar la atención mediante el uso del sexo y de la violencia). En este artículo consideramos que lo importante es que cualquier texto se puede leer desde la perspectiva de género (más allá de la voluntad o intereses de quienes lo crean) y que en *Game of Thrones* se puede construir objetivamente una lectura feminista en algunos aspectos (como la presencia de personajes femeninos relevantes). Sin embargo, la representación de la violación sigue siendo problemática.

En las secciones que siguen estudiamos la función que las agresiones sexuales contra mujeres cumplen en la serie, y si se describen mediante una mirada complaciente o crítica. Tras una discusión teórica sobre la violencia sexual en la serie, se lleva a cabo un análisis de las tres violaciones que sufren tres personajes clave de *Game of Thrones*. Con un enfoque comparativo y aplicando la perspectiva de género, nuestro análisis aborda tres episodios: *Winter Is Coming* ('Se acerca el invierno', S01xE01, dirigido por Tim Van Patten, 17 de abril de 2011); *Breaker of Chains* ('Rompedora de cadenas', S04xE03, dirigido por Alex Graves, 20 de abril de 2014), y *Unbowed, Unbent, Unbroken* ('Nunca doblegado, nunca roto', S05xE06, dirigido por Jeremy Podeswa, 17 de mayo de 2015).

Para esta tarea, ambas autoras visionaron los capítulos de HBO en versión original en inglés y posteriormente contrastaron la información obtenida con la versión en español de las obras de George R. R. Martin para construir el análisis del relato, estudiando las representaciones de la violencia sexual en el corpus seleccionado. De acuerdo con Puleo (2007, pp. 17-26), el enfoque interpretativo ha considerado variables de análisis como el estatus de género, las normas y sanciones en función del sexo, los estereotipos o los discursos de legitimación, entre otros. Se siguen así propuestas metodológicas ya probadas en textos como los de Mateos-Pérez y Ochoa (2016), Zurian y Herrero (2014) o Menéndez y Zurian (2014). La investigación, por consiguiente, utiliza un enfoque interpretativo y una metodología cualitativa (Vallés, 1999). Tras una breve exposición de la trama de estos capítulos en relación con los personajes femeninos implicados, se realizará el análisis.

## RESULTADOS

### *Game of Thrones* y la violencia sexual

*Todo vuelo comienza con una caída.*

(Cuervo de tres ojos, en Martin, 2012, p. 164)

La serie que abordamos está ambientada en un universo de inspiración medieval con algunos elementos mágicos y donde la mayoría de las mujeres están sometidas dentro de una estructura misógina y violenta: "se basa en el patriarcado, en el que los personajes femeninos están mayoritariamente bajo el control de algún hombre" (Rojas-La Morena, Alcántara-Pilar, & Rodríguez-López, 2019, p. 22). En un microcosmos coercitivo y extremadamente desigual, los *señores* (lores feudales, reyes y príncipes) son considerados superiores: gobiernan y participan en la guerra, resuelven alianzas y dominan, toman decisiones que afectan a otras personas y deciden el futuro de sus familias y de sus siervos/as. Las mujeres, como en toda sociedad patriarcal, tienen valor en función de su relación con los

hombres con los que viven o a quienes sirven y obedecen (Sandqvist, 2012, p. 13). En lo tocante a su representación de personajes femeninos, a lo largo de sus ocho temporadas, *Game of Thrones* ha despertado controversia por su utilización reiterada del desnudo y por la instrumentalización tanto de la violencia como del sexo en un relato caracterizado por la ruptura de convenciones: los personajes son ambivalentes moralmente, pueden ser asesinados en cualquier momento aunque sean protagonistas, y se elaboran imágenes extremadamente gráficas de la violencia (Ferreday, 2015, p. 23).

Esta es una de las características más problemáticas del drama de HBO desde la perspectiva de género: la utilización de escenas muy explícitas, incluyendo las de violencia sexual (Nae, 2015, p. 17), sin que haya una justificación narrativa. Hay consenso con respecto a que *Game of Thrones* es una “serie extraordinariamente violenta” (Pomares, 2016, p. 2275), y ello explica que la literatura especializada se haya interesado por las formas en que se hace visibles a las mujeres, dado que, junto a la existencia de personajes complejos y en ocasiones no estereotipados, aparece una mirada hipersexualizada donde destaca la frecuente presencia del sexo femenino como objeto a consumir o aniquilar. En este sentido, Myles McNutt acuñó en su análisis de la primera temporada el término *sexposition*, que hacía referencia al uso del desnudo o del acto sexual en conjunción con la comunicación de información sobre personajes, trama o mitología en *Game of Thrones* (McNutt, 2012). Como hemos sugerido respecto de la inclusión recurrente de violaciones, McNutt apunta que la cuestión no es si se exponen cuerpos desnudos (casi en su totalidad femeninos) con mayor o menor frecuencia, sino qué función cumplen esos cuerpos, a menudo inmersos en un acto de tipo prostitucional. De esta forma, comenta McNutt (2011), puede que ver a Tyrion Lannister<sup>13</sup> o a Theon Greyjoy<sup>14</sup> gozando de meretrices contribuya a su caracterización, pero a menudo la puesta en escena da más idea de pereza por parte de los creadores que de un esfuerzo por ser coherentes con la construcción de los personajes.

Cuando el acto sexual no solo aparece como paisaje de fondo, sino que se retrata como una violación, y además con recreación visual en el sufrimiento de las víctimas, como veremos en los episodios seleccionados para nuestro corpus, la serie de Benioff y Weiss se desliza desde la mera exposición hacia la pura explotación; es decir, pasa de la *sexposition* a la *sexploitation*, hasta el punto de que en noticias y

---

**13.** Tyrion Lannister es el tercer hijo de Lord Tywin y Joanna Lannister, por tanto, hermano de la reina Cersei y de Jaime. Es un personaje marcado por su condición de enano.

**14.** Theon Greyjoy es el hijo de Balon Greyjoy, Señor de Pyke. El personaje fue criado en Invernalía como pupilo de Eddard Stark.

algún blog de fans se ha llegado a aplicar a sus escenas sexuales la etiqueta *porno medieval*<sup>15</sup>. Una seguidora habitual ha contabilizado las agresiones que aparecen en las novelas de Martin y en los episodios de HBO, encontrando que en los libros se producen 214 violaciones o intentos de violación que operan sobre 117 víctimas distintas, mientras que en la serie, hasta 2015, se habían producido 50, con 29 víctimas<sup>16</sup>. Al respecto, *Game of Thrones* sigue la tendencia del canal donde se produce, pues HBO se ha especializado en narrativas con desnudos frecuentes y sexo explícito, especialmente en series históricas pobladas por “personajes masculinos deshistorizados que tienen cuerpos magníficos, disfrutan de un sexo enérgico y cometen violencia brutal y espectacular. Presentan el espectáculo erótico de cuerpos femeninos que son abusados sexualmente y el espectáculo violento de cuerpos masculinos que son abusados físicamente” (Glynn, 2012, p. 161)<sup>17</sup>. Las agresiones en la ficción televisiva son mucho más explícitas y, curiosamente, se ejercen sobre personajes distintos. Es muy significativo que las violaciones de Daenerys Targaryen, Cersei Lannister y Sansa Stark, tres personajes protagonistas, no aparezcan en la saga literaria. Tal y como explica Frankel, la violencia contra las mujeres en esta serie es algo habitual que provoca terror: sexo y violencia se combinan para excitar, hasta el punto de que también la tortura se vuelve sexual y las mujeres son controladas y sometidas antes de ser asesinadas (2014, p. 5). Aunque la violencia atraviesa toda la narrativa, ellas sufren más maltrato que los varones, y gran parte de ella se ejerce de formas que tienen que ver con su pertenencia al sexo femenino. Casi todas viven algún episodio de abuso, agresión o trato despectivo por parte de personajes masculinos. Las mujeres se hacen fuertes tras la violencia, giro que la crítica feminista ha rechazado al considerar inaceptable que deban ser agredidas para que puedan progresar: parece imprescindible que una joven, bella además, deba sufrir (Cahen, 2019, p. 268).

---

15. Véase, por ejemplo *Game of Thrones...* (2016) o Albertini (2019). Ruth Mazo (2017) sugiere que esta imagen de la sexualidad medieval ha sido construida por la industria audiovisual contemporánea a través de productos como *Game of Thrones*.

16. Información de Rodríguez (2015). Otra seguidora de la serie ha encontrado resultados similares (David, 2017). El número de violaciones es superior en las novelas, pero debe tenerse en cuenta la multitud de personajes y tramas que allí aparecen y que no forman parte de la versión audiovisual y, sobre todo, deben considerarse las diferencias en la intención y en el propósito de estas agresiones en ambos soportes.

17. “[P]opulated by dehistoricized male characters who have magnificent bodies, engage in energetic sex and commit brutal and spectacular violence. They present the erotic spectacle of female bodies being sexually abused and the violent spectacle of male bodies being physically abused” (traducción propia).

## La violación os hará fuertes, o cómo *Game of Thrones* se equivocaba

*La violación no es una herramienta para hacer fuerte a un personaje. Una mujer no necesita ser victimizada para convertirse en mariposa.*

(Jessica Chastain, 2019)

Comenzamos el análisis empírico del corpus con Daenerys Targaryen, a quien conocemos en la primera temporada de *Game of Thrones* siendo casada a la fuerza con el jefe Dothraki Khal Drogo cuando todavía es una adolescente. En la versión literaria, a pesar de que ella no desea el matrimonio, se relata una noche de bodas en la que Drogo la seduce con cariño y se toma su tiempo para que pierda el miedo y disfrute del encuentro, llegando a preguntarle expresamente si desea continuar, a lo que ella responde con un contundente sí. Sin embargo, en la versión televisiva (S01xE01, *Winter Is Coming*) se produce un cambio radical: Drogo desnuda a Daenerys y la viola, mientras el público observa un primer plano del rostro de ella bañado en lágrimas, algo que se repetirá en posteriores encuentros. La cámara dice al público que no ha existido consentimiento. Sin embargo, el desarrollo de la historia nos mostrará a Daenerys enamorada de Drogo, tal y como ocurre en la novela, pero con la enorme diferencia del inicio de la relación. De lo observado se deduce que, antes de transformar a Daenerys en la líder (Khaleesi) que será después, para la versión audiovisual el personaje debe ser convertido en víctima si desea progresar, sugiriendo que solo una mujer que sufre puede ser triunfadora. Al mismo tiempo se desliza una grave tolerancia hacia la violencia sexual, dado que la violación no solo no es rechazada, sino que parece terapéutica, ya que elimina la aversión que Daenerys sentía hacia el marido impuesto para ser sustituida por un amor sin condiciones.

Daenerys aparece en el inicio de la ficción como una niña sin ninguna agencia, usada y abusada por un ambicioso hermano que desea recuperar el trono a cualquier precio. El paso del tiempo irá mostrando cómo va cobrando autonomía, tomando decisiones por sí misma e incluso dejando de lado los consejos de otras personas con más experiencia. Todo ese empoderamiento surge tras el nacimiento simbólico de una mujer que sobrevive al fuego y que se convierte en madre de dragones primero, y luego en líder política. Pero no debe olvidarse que ese fuego era el de la pira funeraria de su marido Drogo, y que Daenerys, viuda inconsolable, decide inmolarsse junto al cadáver del amado como ocurre en algunas culturas que sacrifican a las viudas junto a sus esposos. Es decir, existe una relación de continuidad y causalidad entre la violación y el poder que llega a adquirir el personaje.

La narrativa que elige la versión audiovisual, además de separarse radicalmente de lo que aparecía en la novela, especialmente en la noche de bodas (Martin, 2012, p. 114), plantea debates como por qué la televisión necesita convertir en espectáculo la violencia para conseguir audiencia o si la posibilidad de utilizar el consentimiento no es aceptable para quienes escriben guiones o producen estas obras audiovisuales. Otra cuestión de interés es que el relato (también el literario) construye una idealización del amor, con frases recurrentes del tipo *mi sol y mi luna*, que abunda en la construcción de un romance idealizado que debe estar por encima de todo (incluyendo la integridad física) y que, según textos como el de Bosch, Ferrer, Ferreiro y Navarro (2013) es una estrategia patriarcal que constituye el germen de la violencia contra las mujeres, pues como explican estas autoras

muchos de los mitos sobre el amor romántico surgen del pensamiento patriarcal y tienen una finalidad de control sobre la vida y las expectativas de las personas respecto a su vida amorosa y sexual. Dichas expectativas son, en su mayoría, tan elevadas y, por tanto, tan inasumibles en la vida real, que son inalcanzables y no cumplirlas puede generar frustración, y de la frustración a la violencia habrá solo un paso (p. 298).

La siguiente violación de interés para nuestro análisis es la que padece Cersei Lannister en la cuarta temporada. Jaime Lannister, entonces un personaje que estaba modificando su rol inicial, pasando de villano a héroe, llega al septo de Poniente (S04xE03, *Breaker of Chains*), donde su hermana/amante vela el cadáver del hijo de ambos, Joffrey, y comete una agresión sexual que es una violación de Cersei pero también del santuario que es el septo y del respeto hacia el cadáver de su sobrino/hijo. Si bien la relación entre los hermanos aparece en la novela de Martin, también aquí existe una divergencia significativa: en aquella, Cersei desea el encuentro sexual, mientras que en la versión audiovisual es violada en un escena larga y brutal donde Jaime se deja llevar por la ira y ejerce su voluntad frente a las objeciones explícitas y el llanto de ella. ¿Por qué se modifica tan sustancialmente este episodio, si no es por razones sensacionalistas? Alex Graves, director de esta entrega, ha señalado en algunas entrevistas que el acto sexual es consensuado al final (véase, Martin, 2014, entre otros), demostrando su limitada visión de la violencia sexual y consolidando los estereotipos sobre las negativas de las mujeres —la sexista consideración sobre que un no siempre es en realidad un sí si uno insiste lo suficiente—, así como sobre la fantasía de todas las mujeres de ser violadas. Si la intención de Graves al concebir esta secuencia no era mostrar una violación, ha fracasado estrepitosamente, y de paso ha revelado su problemática definición del consentimiento. La crítica feminista lleva tiempo explicando cómo se normalizan las incorrectas interpretaciones de las palabras de las mujeres por parte de los

varones, algo que se reproduce, por ejemplo, en los procesos legales donde el no femenino es descartado frente a la subjetividad masculina (Marcus, 2002).

En *Game of Thrones* Cersei Lannister era un personaje complejo, que había soportado una vida que le negaba el poder por ser mujer y que, al perder al hijo, también se quedaba sin una relación segura en la que su influencia era clave. Con la violación, ejercida además por el único hombre que la respetaba y amaba, es *puesta en su sitio* y aniquilada simbólicamente mediante una agresión que permite aislarla. Una vez más, la cuestión no es la aparición de una violación en un relato de lucha de poderes donde los personajes en los márgenes son capaces de infiltrarse en el poder a costa de utilizar medios no siempre positivos, sino que la agresión contra Cersei recoge una lamentable tradición de utilización gratuita de la violencia sexual solo con objetivos dramáticos o recreativos. Si aparece una violación, el desarrollo posterior de la narrativa debería mostrar cómo ella sobrevive de una manera rigurosa. El ataque contra Cersei ocurre sin más; nada cambia en ningún sentido una vez que se ha perpetrado. En su caso, el estereotipo es diferente al que aparecía en Daenerys: el de víctima sufriente que luego es reparada por su destino como líder. Aquí se trata de un personaje que ha sido construido desde la maldad, siempre sometido a la tensión entre el poder que se le niega y el que persigue, una dinámica que también existe en el vínculo con su hermano/amante. De Cersei se esperaba, como mínimo, la venganza y, sin embargo, solo ocurre que la masculinidad es restituida a su lugar hegemónico y el personaje femenino parece acatarlo, dado que no existe ninguna trama posterior en la que se deriven consecuencias. Jaime, que no tiene poder político porque ha renunciado al trono para seguir siendo amante de su hermana, utiliza la agresión sexual para mostrarle a ella cuál es su sitio en el mundo. Nada en su futuro indica que sea castigado por la fechoría. El desenlace de la ficción demostrará que el amor romántico triunfa, sometiendo a la reina a un final nada honroso para un personaje que había sido poderoso e independiente pero que muere, sin oportunidad alguna de gloria, entre los brazos del amante protector.

Finalmente hemos de detenernos en Sansa Stark, cuya violación se produce en la quinta temporada. La joven de Invernalía era una niña deslumbrada por las historias de princesas que transitará un doloroso camino hasta un final muy lejano de lo previsto para alguien destinada a casarse con el heredero de Desembarco del Rey. Como colofón a los padecimientos que va soportando —el personaje es víctima de diferentes violencias— sufrirá una terrible agresión sexual (S05xE06, *Unbowed, Unbent, Unbroken*) en la que se incluye la presencia de Theon, quien la quiere como un hermano y es obligado a mirar contra su voluntad. Si bien el matrimonio aceptado pero no deseado de Sansa con Ramsay Bolton hace predecible una violación conyugal en la noche de bodas, la violencia con la que se decide contar



este episodio vuelve a plantear la pregunta sobre su función en *Game of Thrones*. En el caso de la violación de Sansa, que como ya se ha expuesto tampoco aparece en los libros de Martin, encontramos una novedad: es el inicio de la emancipación del personaje. Esta agresión, por el recorrido posterior de la víctima, es la única congruente con el daño —ella no se enamora del violador—, pero no por ello es menos problemática. Sansa es un personaje que crece a través de la violencia sexual y sexista que sufre, cuestión que la crítica feminista no considera tolerable porque la violencia no debería utilizarse como rito de paso (Ferreday, 2015)<sup>18</sup>. Esta lectura sobre las consecuencias se consolida cuando en la octava y última temporada (S08xE04, *The Last of the Starks*), Sansa menciona el papel que ha tenido la violencia para su madurez. La joven dama que soñaba con príncipes azules y un futuro como reina ahora es una mujer astuta y segura de sí misma. El mensaje que se transmite es que hubiera sido imposible encontrar esta nueva Sansa si no hubiese sido maltratada y, especialmente, si no hubiera sido violada por Ramsay. Con estas elecciones narrativas, la serie recompensa el papel perpetrado por los agresores, eliminando la agencia del sujeto femenino violentado.

Una víctima que sobrevive al trauma necesariamente ha de cambiar durante ese difícil proceso, pero Sansa no llega al desenlace de la ficción como reina de Invernia por haber sufrido violencia, sino por haber sido capaz de imponerse al dolor y la pérdida para seguir adelante, y por haber acertado a construir un proyecto propio que incluye el liderazgo político. Hay que señalar, no obstante, que ella conquista la autonomía e incluso la corona, aunque de manera secundaria: es reina en el Norte, un territorio alejado del centro del poder, como una excepción y a costa de quedarse prácticamente sola. Es interesante observar también el deslizamiento estético que se va produciendo en el personaje: de la belleza frágil de princesa tradicional que aparecía en los primeros capítulos, con lujosos y bellos vestidos bordados en colores pastel, al aspecto sobrio del final, cubierta con una severa indumentaria negra similar a un hábito, a caballo entre la soltera agria de los cuentos tradicionales y la religiosa recluida tras las murallas de algún convento. Sansa refuerza una idea recurrente en las industrias culturales: las mujeres que alcanzan el poder deben dejar por el camino su feminidad, convertirse en seres sin atractivo o pulsión sexual y descartar el rol maternal. Además, consolida la narrativa habitual que maltrata a las mujeres como prerrequisito para darles alguna oportunidad de empoderamiento.

---

**18.** Esta cuestión está de plena actualidad ante el aumento de violaciones por parte de varones cada vez más jóvenes que estarían siendo influidos por la pornografía en Internet. Al respecto, véase la entrevista con la psicóloga Fuensanta Cerezo (Lucas, 2018).

## CONCLUSIONES

No es poco problemático que tres de las mujeres principales de *Game of Thrones* —Daenerys, Cersei y Sansa— sean violadas y que quienes evitan las agresiones sexuales sean aquellas cuya apariencia es más bien masculina, como Arya Stark o Brienne de Tarth, sugiriendo que la feminidad es violable (Cahen, 2019, p. 276). Si siempre es una opción discutible utilizar la agresión sexual para el desarrollo de un personaje, ya sea víctima o perpetrador, hacerlo tres veces y con sendas protagonistas despierta la sospecha sobre los objetivos del texto audiovisual, que parece elegir un discurso sensacionalista para impulsar la audiencia. Tanto la *sexposition* como la *sexploitation* desplegadas en *Game of Thrones* demuestran que sus creadores han sido incapaces de abandonar una mirada masculina (Mulvey, 1975) reificadora y violenta que, además, traiciona a las fans femeninas, muy numerosas tanto en la versión literaria como en la televisiva.

No se trata tanto de un cambio por razones de producción —cualquier adaptación a otro medio debe hacer concesiones y sacrificios sobre la versión literaria original— como de las alteraciones que se producen en la propia historia. Si pensamos en Dayanerys, se entiende que una adolescente, casada contra su voluntad con un hombre mucho mayor, no va a consentir sexualmente. Pero es mucho más difícil comprender el sentimiento que surge en el personaje, que se enamora apasionadamente en lo que parece una concesión gratuita —en realidad, patriarcal— al amor romántico. Sobre Cersei, si nos detenemos en su violador, Jaime, observamos que se trata de un galán caballeresco, cuya devoción y sentido del deber hacia su hermana/amante es total. Arrogante y cruel como militar pero no como pareja, es disruptivo que elija violentar a la mujer que ama, porque esto rompe con la lógica de la construcción del personaje. En cuanto a Sansa, aunque es verosímil que la noche de bodas con un hombre al que no desea y que se ha caracterizado por la crueldad haya de ser una situación violenta, la opción que elige el guion, obligando además a que no sea un acto íntimo —por la presencia de un *voyeur* forzoso— ofrece un nivel de explotación y erotización de la violencia absolutamente innecesario. Que el personaje tenga que ser sometido a esta violencia tan excesiva para alcanzar un destino propio y autónomo devuelve el relato al estereotipo de una única mujer buena o con éxito: la que sufre. Por añadidura, rescata los imaginarios patriarcales sobre la violación, no como una agresión, sino como un elemento más del cortejo o de la pasión, cuando no un requisito para poder alcanzar alguna meta. Ferreday (2015, p. 21) encaja esta escena en el centro de debates culturales más amplios sobre la cultura de la violación y la representación de la violencia sexual en la cultura popular. Destaca cómo se elaboran relatos recorridos por la tolerancia y el afán por no perjudicar a los agresores (2015, p. 22) y

hace suya la propuesta de Projansky (2001), quien argumenta que la violación suele ser un elemento narrativo versátil que permite abordar cualquier cuestión social.

El problema en nuestro estudio de caso no es la violación en sí, sino cómo se usa y por qué aparece, ya que es un hecho que Poniente es un lugar hostil para las mujeres. En ese territorio y en ese periodo, especialmente cuando comienza el conflicto bélico, la violación es omnipresente. Así, por ejemplo, Brienne sufre la amenaza constante y Arya se disfraza para protegerse. La cuestión, por lo tanto, no es si se debe representar o no la violencia sexual, sino su propósito en el texto y su forma de construirse, bajo una mirada crítica o una complaciente. Si *Game of Thrones* es una ficción situada en una época distinta a la actual, es necesario observar el relato desde los parámetros que permitan entender el contexto, pero el enfoque que adoptan los guiones nos invita a reflexionar sobre el papel que juega la violencia contra las mujeres. Tras las críticas en prensa y redes sociales, tanto los guionistas (todos varones a partir de la cuarta temporada) como el propio Martin se aplicaron en explicar que la ubicación temporal en un periodo recorrido por la desigualdad como era la época medieval justificaba la utilización de esta violencia, que incluso operaba para dotar de realismo al relato. De hecho, Martin ha criticado a otros escritores de fantasía por recrear una *Edad Media de Disneylandia*, con castillos, princesas y un sistema de clases nada realista. El autor ha explicado que se inspira en la historia real y destaca que la violencia sexual siempre ha sido parte de la guerra, por lo que omitirla sería deshonesto. Para Martin, un sistema de clases significa violencia, guerra y muerte (Schubart & Gjelsvik, 2016, p. 6). La historia de verdad se escribe con sangre y, para él, sus ficciones palidecen ante la realidad que recogen las crónicas.

Lo más relevante aquí es que, si bien las agresiones sexuales en las novelas obedecen al tipo de objetivos que Martin describe —recrear la crueldad del momento, explicar las motivaciones de un personaje, demostrar las dificultades que debían afrontar las mujeres— en la ficción de HBO no parecen adoptar ninguna función más allá de la recreativa, e incluso pueden servir para destruir la identidad previa de un personaje, asociándolo con ideas y valores distintos a partir de su experiencia de victimización. Como se sugiere en el ensayo *En brazos de la mujer fetiche*, la mayor parte de las personas de nuestro tiempo “hemos visto la televisión antes de aprender a hablar, y por eso integramos en nuestro subconsciente con aterradora facilidad un concepto de cultura fetichista donde *a las cosas se las valora como ideas y a las personas como cosas*” (Etxebarria & Núñez, 2002, p. 47; énfasis en el original). Mediante la fetichización de las escenas de agresión sexual, *Game of Thrones* logra que su audiencia asuma determinados giros en la evolución de sus protagonistas. Daenerys se enamora del hombre que la viola y se convierte (casi literalmente por arte de magia) en una figura positiva que más tarde será una líder poderosa.

Cersei es una reina egoísta, un personaje negativo que debe ser castigado como una villana merece, esto es, siendo violada y perdiendo peso en la trama. Sansa es una víctima que solo después de pasar por brutales invasiones de su cuerpo puede salir reforzada, proporcionando su tortura una dosis de violencia gratuita que, a la vez, refuerza la idea de mujeres mártires frente a varones despiadados.

Hay que insistir: no es condenable *per se* que las agresiones sexuales aparezcan en los relatos, incluso cuando son historias de entretenimiento, pero deben describirse con rigor y profundidad; tener una finalidad que las haga comprensibles y pertinentes para lo que se desea contar. Las acciones y los sentimientos que mueven luego a la superviviente deberían tener significado si se desea que la agresión supere el nivel de mera explotación, evitando la normalización del control sexual y la cosificación del cuerpo de las mujeres. No ha ocurrido así en la ficción de HBO. *Game of Thrones* ha incorporado cambios significativos a lo largo de su producción, especialmente en las últimas temporadas, a través de miradas más complacientes con el feminismo que en su inicio, recorrido por las estrategias de *sexposition* y *sexploitation*. En la serie aparecen numerosos personajes femeninos, algunos muy complejos y con capacidad de agencia, que permiten reflexionar sobre muchas cuestiones de género, como la opresión, el rol de la maternidad o el poder político. Sin embargo, la violencia sexual sigue siendo un recurso de la narración canónica patriarcal, más como elemento estético y fetichista que como una forma de agresión contra las mujeres por el hecho de serlo, que se instrumentaliza con el único objetivo de impactar en la audiencia. Si tenemos en cuenta que se trata de la serie más vista en la historia de la televisión, con unas cifras inéditas de visualización en América Latina, no nos cabe duda del interés de las lecturas críticas sobre su representación de la violencia sexual.

## REFERENCIAS

- Albalat, J. G. (2019, July 7). El Supremo sentencia que la víctima de la Manada quedó "totalmente anulada" (The Supreme Court ruled that the victim of La Manada was "totally destroyed"). *el Periódico*. Retrieved from <https://www.elperiodico.com/>
- Albertini. (2019, May 20). Lo peor de 'Juego de Tronos': las 17 escenas más lamentables de la serie de HBO (The worst of 'Game of Thrones': the 17 most regrettable scenes of the HBO series). *Espinof*. Retrieved from <https://www.espinof.com>
- Aprobada la tramitación de la Ley Orgánica de garantía de la libertad sexual (The processing of the Organic Law to guarantee sexual freedom has been approved). (2020, March 3). Retrieved from <https://www.lamoncloa.gob.es/consejodeministros/Paginas/enlaces/030320-enlace-mujeres.aspx#:~:text=Esta%20Ley%2C%20que%20recoge%20muchas,las%20mujeres%20de%20manera%20desproporcionada>
- Benioff, D. & Weiss D. B. (Scr.) & Nutter, D. (Dir.). (2019). The Last of the Starks (Television Series Episode). In D. Benioff & D.B. Weiss (Prods.), *Game of Thrones*. New York, NY: HBO.

- Benioff, D. & Weiss D. B. (Scr.) & Van Patten, T. (Dir.). (2011). Winter is Coming (Television Series Episode). In D. Benioff & D.B. Weiss (Prods.), *Game of Thrones*. New York, NY: HBO.
- Benioff, D. & Weiss D.B. (Scr.) & Graves, A. (Dir.). (2014). Breaker of Chains (Television Series Episode). In D. Benioff & D.B. Weiss (Prods.), *Game of Thrones*. New York, NY: HBO.
- Bosch, E., Ferrer, V. A., Ferreiro, V., & Navarro, C. (2013). *La violencia contra las mujeres: El amor como coartada* (Violence against Women: Love as an Alibi). Barcelona, Spain: Anthropos.
- Brison, S. J. (1998). Surviving Sexual Violence: A Philosophical Perspective. In S. French, W. Teays, & L. N. Purdy (Eds.), *Violence against Women. Philosophical Perspectives* (pp. 11-26). Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Brownmiller, S. (1975). *Against our Will: Men, Women and Rape*. New York, NY: Simon & Schuster.
- Butchwald, E., Fletcher, P. R., & Roth, M. (1993). Preamble. In E. Butchwald, P. R. Fletcher, & M. Roth (Eds.), *Transforming a Rape Culture* (p. vii). Minneapolis, MN: Milkweed.
- Cahen, A. (2019). *Game of Thrones décodé* (Game of Thrones Decoded). Monaco: Éditions du Rocher.
- Chaiban, J. & Hazif-Thomas, C. (2020). Viols, fantasie adolescente et femmes désenfantées: l'alchimie addictive de la série *Game of Thrones* (Rapes, Teenage Fantasy and Bereaved Mothers: The Addictive Alchemy of the Series *Game of Thrones*). *Annales médico-psychologiques*, 178(4), 415-418. <https://doi.org/10.1016/j.amp.2020.02.006>
- Chastain, J. (jes\_chastain). (May, 07, 2019). Rape is not a tool to make a character stronger. A woman doesn't need to be victimized in order to become a butterfly. The #littlebird was always a Phoenix. Her prevailing strength is solely because of her. And her alone. #GameOfThrones (Tweet). [https://twitter.com/jes\\_chastain/status/1125567447640285184?s=20](https://twitter.com/jes_chastain/status/1125567447640285184?s=20)
- Church, D. (2016). *Disposable passions: vintage pornography and the material legacies of adult cinema*. New York, NY: Bloomsbury Publishing USA.
- Cogman, B. (Scr.) & Podeswa, J. (Dir.). (2015). Unbowed, Unbent, Unbroken (Television Series Episode). In D. Benioff & D.B. Weiss (Pr.), *Game of Thrones*. New York, NY: HBO.
- Connell, N. & Cassandra, W. (1974). *Rape: The First Sourcebook for Women*. New York, NY: New American Library.
- Cronología del caso 'la manada': de la denuncia a la condena del Tribunal Supremo por agresión sexual (Chronology of the case 'La manada': from the complaint to the Supreme Court's sexual assault verdict). (2019, June 20). *Eldiario.es*. Retrieved from <https://www.eldiario.es/>
- Cummins, W. & Gordon, G. (2006). *Programming our Lives: Television and American Identity*. Westport, CN: Praeger.
- David, S. (2017, September 7). Counting Every Instance of Rape, Death, and Nudity on 'Game of Thrones'. *Vice*. Retrieved from <https://www.vice.com>
- Dworkin, A. (1974). *Woman Hating: a Radical Look at Sexuality*. New York, NY: Penguin Books.
- Dworkin, A. (1979). *Pornography: Men Possessing Women*. New York, NY: Penguin Books.
- Dworkin, A. (1993). I Want a Twenty-Four-Hour Truce during Which There Is No Rape. In E. Butchwald, P. R. Fletcher, & M. Roth (Eds.), *Transforming a Rape Culture* (pp. 11-22), Minneapolis, MN: Milkweed.

- Enslar, E. (2017, August 24). Even with a Misogynist Predator-in-Chief, We Will Not Be Silenced. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com>
- Etxeberria, L. & Núñez, S. (2002). *En brazos de la mujer fetiche* (In the Arms of the Fetish Woman). Barcelona, Spain: Destino.
- Falláras, C. (2019). *Ahora contamos nosotras. #Cuéntalo: una memoria colectiva de la violencia* (Now It's Our Time to (Re)count. #Cuéntalo: A Collective Memory of Violence). Barcelona, Spain: Anagrama.
- Farrow, R. (2019). *Catch and Kill. Lies, Spies and a Conspiracy to Protect Predators*. New York, NY: Little, Brown and Company.
- Ferreday, D. (2015). *Game of Thrones, Rape Culture and Feminist Fandom*. *Australian Feminist Studies*, 30(83), 21-36. <https://doi.org/10.1080/08164649.2014.998453>
- Foucher, G. (2019). *Les Femmes de Game of Thrones* (Women in Game of Thrones). Paris, France: Ynnis Éditions.
- Frankel, V. E. (2014). *Women in Game of Thrones: Power, Conformity and Resistance*. Jefferson, MO: McFarland & Company.
- Game of Thrones gana el trono de audiencia en América Latina (Game of Thrones Wins the Audience Throne in Latin America). (2019, April 4). *Dinero.com*. Retrieved from <https://www.dinero.com/>
- Game of Thrones: Medieval fantasy or glorified softcore porn? (2016, April 20). *CBC Radio*. Retrieved from <https://www.cbc.ca/>
- Gay, R. (2014). *Bad Feminist*. New York, NY: Corsair.
- Glynn, B. (2012). The Conquests of Henry VIII: Masculinity, Sex and the National Past in *The Tudors*. In B. Glynn, J. Aston & B. Johnson (Eds.), *Television, Sex, and Society: Analyzing Contemporary Representations* (pp. 157-173). New York, NY: Continuum.
- Gorfinkel, E. (2012). The Body's Failed Labor: Performance Work in Sexploitation Cinema. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 53(1), 79-98. <https://doi.org/10.1353/frm.2012.0009>
- Gorfinkel, E. (2017). *Lewd looks: American sexploitation cinema in the 1960s*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Grandío, M. M. (2016). *Adictos a las series. 50 años de lecciones de los fans* (Addicted to Series. Fifty Years of Fan Lessons). Barcelona, Spain: Editorial UOC.
- Grandío-Pérez, M. D. M., Estables, M. J., & Guerrero-Picó, M. (2020). Juego de Tronos, personajes femeninos y polémicas mediáticas. Estudio de recepción entre la audiencia hispanohablante (Game of Thrones: feminine characters and media controversies. Reception study among Spanish-speaking audiences). *Historia y comunicación social*, 25(1), 27-33. <https://doi.org/10.5209/hics.69224>
- Hartocollis, A. & Alcindor, Y. (2017, January 21). Women's March Highlights as Huge Crowds Protest Trump: 'We're Not Going Away'. *The New York Times*. Retrieved from <https://www.nytimes.com>
- Hercovich, I. (2000). La violación sexual: Cuando consentir es resistir (Rape: When Consenting Means Resisting). In A. M. Daskal (Ed.), *El malestar en la diversidad. Salud mental y género* (The Malaise in Diversity. Mental Health and Gender) (pp. 135-148). Santiago, Chile: Isis Internacional.

- La millonaria audiencia de 'Game of Thrones' en Latinoamérica (The millionaire audience of 'Game of Thrones' in Latin America). (2019, April 26). *El Tiempo*. Retrieved from <https://www.eltiempo.com>
- "La Revolución del Colchón": la original campaña de una joven violada en Columbia University ("The Mattress Revolution": the original campaign of a raped young woman at Columbia University). (2014, October 23). *Infobae*. Retrieved from <https://www.infobae.com>
- Lazarus, M. & Wunderlich, R. (Prods.). (1975). *Rape Culture* (Documentary Film). Cambridge, UK: Cambridge Documentary Films.
- Leo, J. (2017). *Violación Nueva York* (Rape New York). Barcelona, Spain: Lince.
- Llanos, H. (2017, November 16). 'Hermana, yo sí te creo', un texto para apoyar a la víctima de La Manada ('I Believe You, Sister', a Text in Support of the Victim of the 'Wolf Pack'). *Verne/El País*. Retrieved from <https://verne.elpais.com/>
- López, F. J. (2014). Juego de Tronos. En la nueva era dorada del drama televisivo, o ganas o mueres (Game of Thrones. In the New Golden Age of TV Drama, Your Win or You Die). *Frame*, 10, 144-149. Retrieved from <http://fama2.us.es/fco/frame/frame10/monografico3/5.8.pdf>
- Los delitos contra la libertad sexual aumentaron un 11,3% en España en 2019 y, en concreto, las violaciones un 10,5% (Crimes against sexual freedom increased by 11.3% in Spain in 2019 and, specifically, rapes by 10.5%). (2020, February 20). *Europa Press*. Retrieved from <https://www.europapress.es/>
- Lucas, A. (2018, June 27). "Violar se ha convertido en un rito de iniciación para entrar en el grupo" ("Rape has become a rite of passage to enter the group"). *La Opinión de Murcia*. Retrieved from <https://www.laopiniondemurcia.es>
- MacKinnon, C. (1988). *Pornography and Civil Rights: A New Day for Women's Equality*. Minneapolis, MN: Organizing Against Pornography.
- Mantoan, L. & Brady, S. (2018). *Vying for the Iron Throne. Essays on Power, Gender, Death and Performance in HBO's Game of Thrones*. Jefferson, MO: McFarland & Company.
- Marcus, S. (2002). Fighting Bodies, Fighting Words: A Theory and Politics of Rape Prevention. In J. Butler & J. W. Scott (Eds.), *Feminists Theorize the Political* (pp. 385-403). New York, NY: Routledge.
- Marqués, D. (2019). Power and the Denial of Femininity in Game of Thrones. *Canadian Review of American Studies*, 49(1), 46-65. <https://doi.org/10.3138/cras.49.1.004>
- Martin, D. (2014, April 21). Breaking Down Jaime and Cersei's Controversial Scene With Last Night's Game of Thrones Director. *Vulture*. Retrieved from <https://www.vulture.com>
- Martin, G. R. R. (2012). *Juego de Tronos* (A Game of Thrones). Barcelona, Spain: Gigamesh.
- Mateos-Pérez, J. & Ochoa, G. (2016). Contenido y representación de género en tres series de televisión chilenas de ficción (2008-2014) (Chilean Televisions Series. Themes, Content and Gender Representation (2008-2014)). *Cuadernos.info*, (39), 55-66. <https://doi.org/10.7764/cdi.39.832>
- Mazo, R. (2017). *Sexuality in Medieval Europe, Doing unto Others*. London, UK: Routledge.
- McGowan, R. (@rosemcgowan). (2017, October 12). *I told the head of your studio that HW raped me. Over & over I said it. He said it hadn't been proven. I said I was the proof* (Tweet). Twitter. <https://twitter.com/rosemcgowan/status/918567880865628161?s=20>

- McNutt, M. (2011, May 29). *Game of Thrones*. 'You Win or You Die'. *Cultural Learnings*. Retrieved from <https://cultural-learnings.com>
- McNutt, M. (2012, April 8). *Game of Thrones*. 'The Night Lands' and Sexposition. *Cultural Learnings*. Retrieved from <https://cultural-learnings.com>
- Menéndez, M. I. & Fernández, M. (2019). ¿Madre no hay más que una? Maternidades reales, mágicas y simbólicas en *Juego de Tronos* (There Is But One Mother. Real, Magical, and Symbolic Motherhood in *Game of Thrones*). In M. Visa (Coord.), *Representación de la maternidad en la ficción contemporánea* (Representation of motherhood in contemporary fiction) (pp. 295-309). Bern, Switzerland: Peter Lang.
- Menéndez, M. I. & Zurian, F. (2014). Mujeres y hombres en la ficción televisiva norteamericana hoy (Women and Men in the US Television Drama Today). *Anagramas*, 13(25), 55-72. Retrieved from <https://revistas.udem.edu.co/index.php/anagramas/article/view/974>
- Menéndez, M. I. (2020a). Entre la Garra y la Aguja: masculinidad hegemónica frente a personajes en los márgenes en *Juego de Tronos* (Between the Longclaw and the Needle: Hegemonic Masculinity vs. Marginal Characters in *Game of Thrones*). In F. J. López, I. Raya & J. Lozano (Coords.), *Winter is over. (Re)analizando el fenómeno televisivo Juego de Tronos* (Winter is over. (Re) analyzing the television phenomenon *Game of Thrones*) (pp. 119-132). Madrid, Spain: Editorial Fragua.
- Menéndez, M. I. (2020b). Periodismo e xénero em tempos do #Metoo (Journalism and Gender in the #MeToo Era). *Tempos Novos*, (274), 12-15.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.
- Muscio, I. (1998). *Cunt. A Declaration of Independence*. New York, NY: Seal Press.
- Nae, A. (2015). Remediating Pornography in *Game of Thrones*: Where Sex and Memory Intertwine. *[Inter]sections*, 6(18), 17-44. Retrieved from <https://intersections-journal.com/wp-content/uploads/2016/03/Andrei-Nae-article-1.pdf>
- Orte, C. & Ballester, L. (2019). *Nueva pornografía y cambios en las relaciones interpersonales* (New Pornography and Change in Interpersonal Relationships). Barcelona, Spain: Octaedro.
- Pacillo, E. L. (1998). Media Liability for Personal Injury Caused by Pornography. In S. French, W. Teays, & L. N. Purdy (Eds.), *Violence against Women. Philosophical Perspectives* (pp. 139-151). Ithaca, NY & London: Cornell University Press.
- Perkins, L. (2017). Introduction: Why This Book? In L. Perkins (Ed.), *#MeToo. Essays about How and Why This Happened, What It Means, and How to Make Sure It Never Happens Again* (pp. 1-6). Riverdale, UT: Riverdale Avenue Books.
- Pflum, M. (2018, October 15). A year ago, Alyssa Milano started a conversation about #MeToo. These women replied. *NBCNews*. Retrieved from: <https://www.nbcnews.com/>
- Pomares, F. (2016). Poder, política y género en la nueva televisión. La construcción del imaginario catódico del mundo de Poniente (Power, Politics, and Gender in the New Television. The Construction of the Cathodic Imaginary in the World of Westeros). In C. Mateos & F. J. Herrero (Coords.), *La pantalla insomne* (The Sleepless Screen) (pp. 2774-2790). Santa Cruz de Tenerife, Spain: Sociedad Latina de Comunicación Social.
- Projansky, S. (2001). *Watching Rape: Film and Television in a Postfeminist Culture*. New York, NY: New York University Press.



- Puleo, A. (2005). El patriarcado: ¿una organización social superada? (Patriarchy: An Outdated Social Organization?). *Temas para el debate*, 133, 39-42.
- Puleo, A. (2007). Introducción al concepto de género (Introduction to the Concept of Gender). In F. Plaza & C. Delgado (Eds.), *Género y comunicación* (Gender and communication) (pp.13-32). Madrid, Spain: Fundamentos.
- Reguero, P. (2019, January 26). Hermana, yo sí te creo: cómo llevar la perspectiva de las víctimas de la calle a los juzgados (I Believe You, Sister: How to Introduce the Victims' Perspective in the Court Room). *El Salto*. Retrieved from: <https://www.elsaltodiario.com/>
- Roche, D. (2015). Exploiting Exploitation Cinema: An Introduction. *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, 2. <https://doi.org/10.4000/transatlantica.7846>
- Rodríguez, A. (2015, June 18). Sobre la trivialización de las violaciones en Juego de Tronos (On the trivialization of rapes in Game of Thrones). *Hipertextual*. Retrieved from <https://hipertextual.com>
- Rohr, Z. & Benz, L. (2019). *Queenship and the Women of Westeros. Female Agency and Advice in Game of Thrones and A Song of Ice and Fire*. London, UK: Palgrave Macmillan.
- Rojas-La Morena, Á. J., Alcántara-Pilar, J. M., & Rodríguez-López, M. E. (2019). Sexo, violencia y estereotipos en el *brand equity* de una serie. El caso de *Juego de Tronos* (Sex, Violence, and Stereotypes in a Series' 'Brand Equity'. The Case of *Game of Thrones*). *Cuadernos de Gestión*, 19(1), 15-40. <https://doi.org/10.5295/cdg.170906ar>
- Salazar, D. (2019, May 7). La violación no fortalece: Un reclamo feminista contra *Game of Thrones* (Rape Does Not Make You Stronger. A Feminist Query against *Game of Thrones*). *Mexico.com*. Retrieved from <https://www.mexico.com/>
- Salter, J. (2013, April 1). *Game of Thrones*' George RR Martin: 'I'm a feminist at heart'. *The Telegraph*. Retrieved from <https://www.telegraph.co.uk>
- Sandqvist, E. (2012). *Politics, Hidden Agendas and a Game of Thrones: An Intersectional Analysis of Women's Sexuality in George R. R. Martin's 'A Game of Thrones'*. Luleå, Sweden: Luleå University of Technology.
- Sanmartín, J. (2000). *La violencia y sus claves* (Violence and Its Keys). Barcelona, Spain: Ariel.
- Segato, R. L. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia* (The Elementary Structures of Violence). Buenos Aires: Prometeo.
- Schaefer, E. (2012). The Problem with Sexploitation Movies. *Illuminace*, 24(3), 148.
- Schubart, R. & Gjelsvik, A. (2016). Introduction. In R. Schubart & A. Gjelsvik (Eds.), *Women of Ice and Fire. Gender, Game of Thrones, and Multiple Media Engagements* (pp. 1-16). New York, NY: Bloomsbury Publishing.
- Sexual Assault Reports in U.S. Military Reach Record High: Pentagon. (2017, May 2). *NBC News*. Retrieved from <https://www.nbcnews.com>
- 'Un violador en tu camino', el performance feminista, da la vuelta al mundo ('A rapist on your way', the feminist performance, goes global). (2019, November 11). *Milenio*. Retrieved from <https://www.milenio.com>
- Valdés, I. (2018). *Violadas o muertas. Un alegato contra todas las "manadas" (y sus cómplices)* (Raped or Dead. A Plea against 'Wolf Packs'). Barcelona, Spain: Península.

- Vallés, M. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social: Reflexión metodológica y práctica profesional* (Qualitative Techniques of Social Research: Methodological Reflection and Professional Practice). Madrid, Spain: Síntesis.
- Varela, I. (2019, May 15), Yo voto a Sansa (I Vote for Sansa). *Pikara Magazine*. Retrieved from <https://www.pikaramagazine.com>
- Varela, N. (2019). *Feminismo 4.0. La cuarta ola* (Feminism 4.0. The Fourth Wave). Barcelona, Spain: Ediciones B.
- Vigarello, G. (1998). *Historia de la violación. Siglos XVI-XX* (A History of Rape, 16th-20th Centuries). Madrid, Spain: Cátedra.
- Zas Marcos, M. (2019, May 6). Éxodo de apoyos en 'Juego de tronos': el muro del patriarcado no ha caído en Poniente (Exodus of supports in 'Game of Thrones': the wall of patriarchy has not fallen in Westeros). *Ver Tele!* Retrieved from <https://vertele.eldiario.es/>
- Zeisler, A. (2013, June 7). Does It Matter Whether “Game of Thrones” Is Feminist? *BitchMedia*. Retrieved from <https://www.bitchmedia.org/>
- Zurian, F., & Herrero, B. (2014). Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en Cultura Audiovisual (Gender studies and Feminist Film Theory as a Theoretical and Methodological Framework for Research in Audiovisual Culture). *Área Abierta*, 14(3), 5-21. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ARAB.2014.v14.n3.46357](https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2014.v14.n3.46357)
- #NiUnaMenos, vivxs nos queremos (#NiUnaMenos, We Want to Live). (2015). Buenos Aires, Argentina: Milena Caserola.

## **SOBRE LAS AUTORAS**

**MARÍA ISABEL MENÉNDEZ MENÉNDEZ**, profesora titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Universidad de Burgos. Doctora en Filosofía y licenciada en Periodismo, su carrera académica se interesa por el análisis feminista de los discursos que elaboran las industrias culturales. Como resultado, ha publicado más de un centenar de artículos, monografías y capítulos en obras colectivas. En 2009 obtuvo el III Premio de Investigación sobre Violencia de Género de la Universitat de les Illes Balears.

 <https://orcid.org/0000-0001-7373-6885>.

**MARTA FERNÁNDEZ MORALES**, doctora por la Universidad de Oviedo y profesora titular en esa misma institución. Su investigación se centra en manifestaciones culturales estadounidenses, especialmente literatura, cine y televisión. Es autora de cuatro libros y editora de otros ocho, y su trabajo ha aparecido en revistas como *Feminist Theory*, *Television and New Media*, *Women's Studies*, *L'Atalante*, y *Atlantis*. Ha sido I.P. de dos proyectos I+D+i y ha participado como investigadora en proyectos nacionales e internacionales.

 <https://orcid.org/0000-0002-9116-3950>