

EL ARQUETIPO HEROICO FEMENINO EN LA FANTASÍA ÉPICA CONTEMPORÁNEA. DAENERYS TARGARYEN, HEROÍNA IMPLACABLE Y MADRE DE DRAGONES

THE FEMININE HEROIC ARCHETYPE IN CONTEMPORARY EPIC FANTASY. DAENERYS TARGARYEN, RELENTLESS HEROINE AND MOTHER OF DRAGONS

https://doi.org/10.26754/ojs_misc/mj.20249710

ANTONIO CASTRO BALBUENA

Universidad de Almería

acb231@ual.es

<https://orcid.org/0000-0002-1340-0105>

211

Resumen

La fantasía épica es conocida por sus abundantes protagonistas masculinos, que encarnan el modelo heroico heredado de su tradición mitológica y de leyenda. En cambio, el personaje femenino queda relegado al rol de dama en apuros o de premio para el héroe. Sin embargo, ¿no existe ningún personaje femenino en el momento actual del género que pueda conformar su propio arquetipo heroico? En busca de respuestas, este artículo acude a la tradición para elaborar, desde una perspectiva narratológica y literaria, una visión de los arquetipos femeninos habituales que puedan evolucionar hacia el heroísmo. A partir de aquí se propone el arquetipo de la Heroína Implacable basado en tres rasgos principales: uno, la rebelión del personaje femenino contra el sistema que le oprime; dos, la relación con la guerra, que condicionará las diferentes etapas de su evolución narrativa; y tres, el mundo ficcional como contexto, el cual influirá en su comportamiento actancial. Como aplicación práctica de este arquetipo, se analiza el personaje literario de Daenerys Targaryen (de la serie *Canción de hielo y fuego*, de George R.R. Martin) en busca de las directrices que la convierten en Heroína Implacable, en Madre de Dragones y, en definitiva, en una heroína de conducta proactiva, independiente del héroe varón.

Palabras clave: arquetipo, personaje femenino, heroína, fantasía épica, Daenerys Targaryen.

Abstract

Epic fantasy is known for its abundant male protagonists, who embody the heroic model inherited from its mythological and legendary tradition. In contrast, female characters are often relegated to the roles of maiden-in-distress or award for the hero. But is there no female character in the current state of the genre who can follow her own heroic archetype? Looking for answers, this essay turns to tradition to develop —from a narratological and literary perspective— a vision of common female archetypes that can evolve toward heroism. From this point, the archetype of the Relentless Heroine is proposed, based on three main traits: one, the rebellion of the female character against the oppressive system; two, the relationship with war, which will shape the different stages of her narrative evolution; and three, the fictional world as a context that will influence her actantial behavior. As a practical application of this archetype, Daenerys Targaryen, character of the series *A Song of Ice and Fire* (George R.R. Martin), is analyzed to identify the guidelines that make her a Relentless Heroine, a Mother of Dragons and ultimately a proactive heroine, who does not need a masculine hero.

212

Keywords: archetype, feminine character, heroine, epic fantasy, Daenerys Targaryen.

1. Introducción: Fantasía épica, héroes y heroínas

Frodo Bolsón, Geralt de Rivia, Kvothe, Kaladin, Elric de Melniboné, Traspíe Hidalgo, Ged, Logen Nuevededos, Aragorn, Jon Nieve, Derguín Gorión... Dos rasgos unen a todos estos nombres: uno, que todos son héroes de fantasía épica; y dos, que son personajes masculinos. ¿Acaso en fantasía épica no hay heroínas que puedan engrosar esta lista? ¿O se trata de un género literario hostil para los personajes femeninos y, en consecuencia, las mujeres?

Para definir la fantasía épica podemos partir de tres perspectivas: desde la tradición, como una narrativa surgida de la mitología, las leyendas y los cuentos de hadas con sus propias leyes racionales (Palmer-Patel 2020: 4-5); desde un punto de vista formal, como género que alberga mundos ficcionales con parámetros espaciotemporales propios ajustados o no a los de nuestra realidad (Martín Rodríguez 2022: 571); o desde una perspectiva multimodal, como género capaz de extenderse por múltiples soportes artísticos manteniendo sus características esenciales: los personajes, el mundo ficcional y el mito (Castro Balbuena 2023). Como puede observarse, ninguna de estas definiciones rechaza a la mujer. En paralelo al éxito del género en el cine, la televisión o el videojuego, lo cierto es que

siempre lo han acompañado los prejuicios, que señalan a la fantasía épica como un género literario conocido por sus héroes masculinos, batallas sangrientas y hechiceras sexualizadas (Oliver 2018: 356). Pero ¿cuánto se aproximan a la verdad estos prejuicios? ¿Puede la mujer, como personaje femenino, convertirse en la protagonista de la saga de fantasía épica o está condenada a ser una figura decorativa? El objetivo de este artículo es responder a tales preguntas porque, si el héroe es quien protagoniza las narraciones de fantasía épica, deberíamos poder hablar también de *heroínas*. De hecho, en fantasía épica habitan personajes femeninos memorables: Galadriel, Yennefer de Vengerberg, Cersei Lannister, Ketricken de las Montañas, Devi... Pero ¿alguna de ellas protagoniza su propia historia? Y, de ser así, ¿pueden ser definidas como heroínas? ¿Qué tipo de heroínas? ¿Serán semejantes al héroe tradicional, destinado a salvar el mundo, o tendrán sus propias características?

Para responder a estas y otras cuestiones seguiré el siguiente planteamiento desde una perspectiva narratológica y literaria a partir de las siguientes fuentes bibliográficas. En primer lugar, exploraré los arquetipos de personajes femeninos más habituales, como la Madre (French 2001; Rooks 2016) y la Mujer Caída (Howard y Privedera 2008; Braun 2015), en busca de su progreso desde la tradición. En segundo lugar, y a partir de la evolución de tales arquetipos, definiré la base del arquetipo de la Heroína Implacable, condicionado por la guerra y el mundo ficcional. Aunque aplicado a un caso concreto, este arquetipo habrá de contener los pilares básicos para futuros análisis de otras heroínas de fantasía épica. Por último, y como reconstrucción del boceto teórico previamente esbozado, se profundizará en Daenerys Targaryen (*Canción de hielo y fuego*, George R. R. Martin, 1996-), que sirve, como se concretará posteriormente, de enlace entre la tradición del género y el momento actual de la fantasía épica. Finalmente, en el apartado final, recogeré las conclusiones más relevantes de este estudio.

213

2. Sobre arquetipos que evolucionan y se unen entre sí: La Madre y la Mujer Caída

Los arquetipos están por encima de culturas, tradiciones y lenguajes; son una idea superior a todo ello y, según Jung, no dependen del tiempo ni de influencias externas (2010: 13). Esta visión del arquetipo se basa en el colectivo inconsciente, aquel conocimiento compartido que constituye un saber común superior al individuo, pero que está presente en todos ellos (Jung 2010: 4). Su importancia es capital en narratología, donde la crítica de los arquetipos se encarga de identificar patrones en la historia, así como asociaciones simbólicas, entre nuestro conocimiento lector (Al-Jaf 2017: 691), y cuyo mayor exponente fue Northrop

Frye con su obra *Anatomy of Criticism* (1957). Los elementos que conforman el significado compartido siguen un patrón, un conjunto de rasgos comunes, como los define Bassil-Morozow (2018: 14). Se trata entonces de significados que la sociedad mantiene, patrones que diferentes generaciones heredan. Y como se sabe que la sociedad no es inmutable, que su pensamiento varía con el tiempo del mismo modo que lo hacen su tecnología y sus valores morales, parece improbable que estos arquetipos permanezcan inmutables. En tanto que, como señaló Todorov, los arquetipos se muestran como una interpretación del mundo, estos conjuntos de significados dependen del emisor que ha de elaborar esa interpretación, del momento en el que vive y la sociedad en que habita (1997: 3). Estos tres elementos suponen que el arquetipo mantenga sus fronteras formales, aunque la narración que contenga cambie a lo largo del tiempo. Empleando la terminología de Frye, el mito —la narración— es inmutable, en tanto que lo que está escrito no puede cambiar, mientras que el significado variará según la interpretación del arquetipo (1951: 103-104).

Veamos un ejemplo de esta evolución. En 1992, y en su definición del heroísmo, Philip Sellier plantea su propia visión de la heroína:

214

The heroic fantasy almost always creates masculine figures: this phenomenon can be explained by the physical superiority of men, the social position of women until recent times, and by motherhood. At a deeper level, we should consider the hypothesis that the heroic is a masculine fantasy: there are many women creators in the history of literatures, but none have been tempted by the epic world. Nevertheless there are 'heroines'. However, they are usually portrayed as slim, hard, unattainable virgins, quite the opposite of the feminine opulence which bewitches the heroes. (1992: 564)

Lo cierto es que el autor francés, al referirse a la fantasía heroica, parece haber olvidado en su exposición a algunas autoras de su tiempo como Ursula K. LeGuin o Margaret Weis, precursoras de autoras contemporáneas del género como Robin Hobb o N.K. Jemisin. Aun así, Sellier plantea una heroína mermada por su condición física, social y biológica; es decir, se refiere a la heroína como un personaje débil, sin voz y lastrado por su maternidad. Los argumentos de Sellier no se basan tanto en un juicio moral —como emisor que elabora una interpretación de un determinado arquetipo en un determinado momento desde una determinada sociedad— sino en un análisis de los relatos mitológicos, esto es, la tradición. Es este punto, entonces, al que debemos acudir en busca del heroísmo que parece negársele a las mujeres en fantasía épica. Así, Sellier se sirve de una supuesta condición biológica limitante, que correspondería al arquetipo de la Madre, y a una debilidad que conduce a la derrota, la cual ejemplifica el arquetipo de la Mujer Caída. Por ello, repasemos brevemente estos arquetipos.

En su primigenio estudio sobre los arquetipos, C.G. Jung ya hablaba de la Madre como mujer que reúne aquello que nutre, que fomenta el crecimiento y la fertilidad (2010: 16). De este arquetipo —de todos los arquetipos que estudió— Jung distinguió dos facetas, una positiva y otra negativa. La que ha perdurado en Occidente es la de la Madre pacifista —un arquetipo basado en la Virgen María— que define a la mujer como sumisa y débil, incapaz de ejercer poder por temor al pecado (French 2001: 54). Esta imagen coincide con la mujer-vasija de Neumann: destinada a procrear, delicada como la porcelana y con unas funciones predeterminadas, tales como dar vida, la crianza y la protección de sus crías (2015: 39-43). Frente a esta visión positiva, Jung habla de la Madre terrible vinculada a lo oscuro, la muerte, la seducción y el veneno (2010: 16), la cual se caracteriza, según Rooks, por priorizar su deseo sexual antes que sus deberes maternos (2016: 124). De esta manera, el arquetipo de la Madre se divide entre el bien absoluto de la Madre pacifista, basado en la protección de la camada, frente a la desidia de la Madre terrible, quien no solo desprotege a los suyos, sino que causa el mal a los demás. Pero ¿es así cómo se construyen los personajes literarios?

La influencia que lo verosímil ejerce en fantasía épica ha reducido el elemento maravilloso del cuento de hadas, en tanto que el mundo ficcional se construye sobre hechos razonados —mágicos o no— que buscan provocar un *efecto de lo real* o pátina de posibilidad (Castro Balbuena 2023: 314, énfasis en el original). Esta verosimilitud afecta también a los personajes, los cuales, libres de influencias maniqueístas, persiguen sus propias metas como entes individuales. Desde el punto de vista de la psicología, y más acorde a esta visión realista, Shannon E. French (2001) propuso tres variantes del arquetipo de la Madre en consonancia con los principios tradicionales, pero con la flexibilidad que supone no depender de una elección obligada entre el Bien y el Mal. Así, French habla de la Madre protectora, quien defenderá a sus hijos de cualquier modo, también con violencia y guerra; la Madre vengadora, quien se enfocará en destruir a sus enemigos si la meta es recuperar la paz; y la Madre instigadora, que cría a sus hijos para la victoria, aunque buscarla requiera hacer la guerra, y como ejemplo menciona a la madre espartana, que animaba a su hijo a marchar a la guerra para adquirir los rasgos que ella creía necesarios para medrar en la vida (French 2001: 60). Posteriormente, en campos literarios más alejados de la fantasía épica, el arquetipo de la Madre ha adquirido otras formas, como la Madre luchadora que nutre a sus hijos discapacitados al tiempo que pelea contra los obstáculos con la furia de un guerrero (Sousa 2011: 239), la Madre devorada y anonimizada por la dictadura de Franco que después se rescata en la novela de posguerra española (Schumm 2016: 160) o la Madre muerte, vinculada con los infanticidios, los desórdenes psicológicos y la negación de la propia maternidad, y conformada a partir del mito, la psicología, la historia y la literatura (Sherwood 2021).

Otro arquetipo relacionado con la sesgada definición de Sellier es el de la Mujer Caída. Este arquetipo surge en época victoriana para describir a la mujer a partir de su incumplimiento de los preceptos morales y materiales de su tiempo (Howard y Prividera 2008: 294). Entre los pecados que conducen a ese fracaso se encontraban el sexo extramatrimonial o no seguir la moda de aquella época, motivos por los que, como recuerda Braun, las doncellas preferían morir vírgenes antes que sufrir el castigo por su libertinaje (2015: 342). En literatura, este arquetipo supone abordar temas como la moralidad sexual, el adulterio, la prostitución y la violación (Chatraporn 2008: 27), lo cual supone valorar, además de la relación de la mujer con el hombre, la sociedad que impone tales castigos y obligaciones a la mujer.

Como ocurría en el caso de la Madre, la Mujer Caída se construye no tanto como un comportamiento concreto de la mujer, sino como un comportamiento femenino *en relación con el hombre* —como apuntaba Frontgia en referencia a los arquetipos en general (1991: 15)— y además *en relación con la sociedad en la que habita*. Profundizar en los temas de la Mujer Caída provoca diferentes versiones del arquetipo, como la víctima de violación, una alternativa que trasciende la ubicuidad de la víctima, según Jean-Charles (2014: 40), y que sitúa a la mujer como una superviviente más que como una mujer mancillada o corrupta. Esta supuesta corrupción se refleja, por ejemplo, en algunos relatos de *El Silmarillion* (1977), donde la violación se plantea como la definitiva corrupción de lo bello y, en consecuencia, de lo divino (Whitaker 2010: 67). La moralidad sexual produce su propia variante de la Mujer Caída, la prostituta. En este sentido, la relación mujer-hombre vuelve a ser protagonista: por ejemplo, con la idealización del rescate de la prostituta por el varón, según Skoler (1998: 98-100), o las figuras estereotipadas que suponen las mujeres de las obras de Augusto Roa Bastos, las cuales pueden definirse desde el arquetipo de la prostituta (Weldt-Basson 2010: 211).

La Mujer Caída se compone entonces de dos elementos: por un lado, la sumisión condenatoria; y, por otro lado, el castigo tan duro que, en ocasiones, la muerte definitiva es la única opción posible. Sin embargo, al considerar a la Mujer Caída como *superviviente*, en fantasía épica contemporánea —y como en la realidad extratextual— los personajes femeninos tienden a escapar del castigo mediante una defensa activa, que sustituye a la pasividad que las empuja a la corrupción, a la marginación y, por último, a la muerte. Para huir de estas “estructuras patriarcales”, Tolmie señala una serie de acciones propias del personaje femenino de este género literario, como

the development of magic/mind powers as a female escape from oppression (magic as the new cross-dressing); the thematization of female-to-female bonding and love-affairs as legitimate and desirable alternatives to compulsory heterosexuality; the

frequent erasure of the hero as a necessary aspect of the representation of the heroine; and overtly anti-Christian commentaries. (2006: 151-152)

Esta consideración del rol proactivo supone una evolución en nuestra manera de interpretar los arquetipos: de una Madre pacifista (pasiva) a la Madre orgullosa (activa), capaz de cualquier violencia con tal de proteger o beneficiar a sus pequeños; de una Mujer Caída (pasiva), mancillada y despreciada por todos, a una Mujer Superviviente (activa) que se repone del castigo y evita, así, su final. Sin embargo, en esta evolución arquetípica, ¿cuál debería ser la siguiente fase? ¿Puede ser la Madre, en contra de argumentos como los de Sellier, una heroína? ¿Es capaz la Mujer Caída de sobreponerse de su humillación y realizar las hazañas de las que la sociedad no la cree capaz?

3. La heroína en la fantasía épica contemporánea. Daenerys Targaryen, heroína implacable y Madre de Dragones

3.1. La Heroína Implacable a partir de la guerra y el mundo ficcional

Pese a ciertos análisis teóricos que la reducen a un mero estereotipo de algunos ideales feministas (cfr. Maddox 2018), una de las heroínas más recordadas en fantasía épica es Éowyn de Rohan (*The Lord of the Rings*, J.R.R. Tolkien). Éowyn decide sublevarse contra las órdenes de su tío, el rey de Rohan, cuando este parte con sus tropas para romper el asedio de Minas Tirith. En lugar de quedarse con el resto de mujeres y niños, Éowyn recurre al travestismo para infiltrarse entre las filas de los *rohirrim* y acompañarlos a la batalla. Esta acción se ha percibido como una avanzadilla para que el resto de mujeres de la Tierra Media se convirtieran también en soldados y figuras heroicas (Ravikumar y Chandrasekar 2018: 23). Los objetivos de este travestismo pueden plantearse de la siguiente manera: primero, permitir a Éowyn acudir a la guerra pese a su condición de mujer, y segundo, protegerla mediante el camuflaje en el ambiente hostil que es el ejército, como se refieren D'Amico y Weinstein a las fuerzas armadas de los Estados Unidos, definiéndolas como un territorio hostil, literalmente, "No-Woman's-Land" (1999: 5). Si extendemos esta idea de hostilidad, llegaremos al tradicional proteccionismo por el que las mujeres deben permanecer en la seguridad de sus hogares (Harrison 2013: 26). Entonces ¿el lugar legítimo de la mujer en la guerra no existe? O, dicho de otra forma, ¿la mujer guerrera solo puede existir en la ficción?

Desde un punto de vista histórico, la mujer ha quedado socialmente relegada a un segundo lugar por el hombre, quien debía purificarla, volverla humilde y sumisa

(Fries 1996: 59-60). Sin embargo, algunas mujeres en la Edad Media sí gozaban de autoridad y libertad, aunque ligadas a su condición social; es el caso de Eleanor de Aquitania, Margaret Paston o Juana de Arco. Para conseguir esta posición aventajada debían enfrentarse a la sociedad de su tiempo en busca del heroísmo que en Occidente ha acaparado el hombre blanco, según Hohenstein (2019: 2), por su ventaja social, política y económica. Desde un prisma aún más amplio, numerosas mujeres han participado activamente en la guerra en el pasado: desde Boudica, que se rebeló contra la invasión romana en la antigua Britannia del año 26, hasta Agustina de Aragón, cuya intervención en el asedio de Zaragoza por las tropas francesas en el siglo XIX forzó la retirada del enemigo y, por tanto, la victoria de los defensores (Freire López 2018). Pese a esta participación de la mujer en la guerra, se han preferido las historias del héroe varón, quizá, como señala Gottschall, por ser sus actividades más atractivas para el público (2009: 441). Así, la mujer guerrera se ha visto condenada a la ficción, como explican Howard y Prividera en relación a los arquetipos que se ven lastrados por su trasfondo ideológico: “For example, women of any race or ethnicity are, by definition, not embraced as military actors in patriarchal social orders. Thus, the ‘woman warrior’ archetype primarily manifests as fictional (e.g., Xena in *Xena: Warrior Princess*, Sydney Bristow in *Alias*)” (2008: 293).

218

Pero la mujer guerrera —personajes históricos aparte— existe fuera de la ficción. Como el hombre, son muchos los roles que la mujer desempeña en este contexto: desde el de guerreras al de esposas, voluntarias, operarias de los sistemas de defensa e incluso prostitutas o trabajadoras sexuales (D’Amico y Weinstein 1999: 4). Lo cierto es que no tenemos que retroceder siglos de historia para analizar la función de la mujer en la guerra, pues su actuación en conflictos bélicos modernos ha sido fundamental. En la Primera Guerra Mundial, las mujeres no solo debieron mantener los niveles de producción industrial cuando la mano de obra masculina empezó a escasear, sino que algunas de ellas engrosaron también la vanguardia (Padilla Castillo y Rodríguez Torres 2013: 196). En la Segunda Guerra Mundial, las mujeres británicas solteras de entre 20 y 30 años fueron movilizadas y cien mil guerreras soviéticas recibieron honores militares (Ramírez 2002: 97-98). Irónicamente, cuando la hora de la supervivencia se aproxima no importan los prejuicios ideológicos: cualquier mano es lo bastante firme para sujetar el arma y combatir por los demás. Ya no importa, así, si Éowyn de Rohan es una mujer o no, sino su intención de defender a los suyos y de combatir junto a ellos. Solo en el momento álgido de su hazaña —antes de derrotar al señor de los Nazgûl (Tolkien 1991: 823)— descubre su identidad, como muestra de que la heroína es tan válida como el héroe.

Sin embargo, debo precisar que, desde una perspectiva narratológica, y aunque iguales en su objetivo final —salvar el mundo (Ramaswamy 2014: 47)— el héroe y la heroína no son del todo iguales. Para encontrar las diferencias, el análisis debe centrarse en *el camino que ambos siguen hasta la hazaña*, o, como Campbell lo denominó hace ya algún tiempo, el camino del héroe o monomito (1993: 30). El teórico estadounidense expuso el camino del héroe como conjunto de una serie de fases y obstáculos que el héroe —tradicionalmente varón— ha de superar en su evolución heroica. El personaje femenino, por lo general, ha estado excluido del rol protagonista en el monomito, relegado al papel auxiliar de amada o, como señaló Noble, el premio que debía ganarse o la damisela en apuros (1990: 7). Volvemos a la descripción tradicional del personaje femenino, tal y como la mostraba Sellier, y cuya definición comentaba en páginas anteriores. Entonces ¿qué rasgos caracterizan el monomito de la heroína, distintos de los del héroe?

La primera característica es la rebelión contra el sistema que habita. Así, es habitual que la primera fase del camino de la heroína —tradicionalmente, la partida del hogar— coincida con la ruptura con aquello que la reprime, por ejemplo, escapar de padres abusadores, matrimonios concertados o de una violación, e incluso tomar las armas (Tolmie 2006: 148). Cuando la mujer se arma suele definirse como *masculinizada*, pues las actividades de la caballería han sido tradicionalmente desempeñadas por hombres (Addison 2019: 74). Es el caso, por ejemplo, de Brienne de Tarth, cuya apariencia física es tan comentada en la saga literaria como su habilidad con la espada (i.e. Martin 2011a: 311-312). Sin embargo, ¿por qué tachar de *masculina* a una mujer que combate cuando, como se ha señalado en líneas anteriores, nuestra historia está plagada de mujeres —conocidas o no— que engrosaron las filas de un ejército o que comandaron su propia tropa? ¿Acaso estas actividades no han sido consideradas como masculinas *por exclusión obligada* de la mujer?

La segunda característica del arquetipo heroico femenino, vinculada con la anterior, es su relación con la guerra. El levantamiento en armas de la mujer simboliza precisamente su rebelión contra el sistema, un rol proactivo que entabla una lucha por conseguir el poder que se le ha negado por ser madre —protectora o no— por estar marcada por supuestos pecados —en plena caída— o simplemente por ser mujer. Es su paso adelante para tomar las riendas de su propia historia, para definirla según sus propios intereses y objetivos, y no como reacción a las actuaciones del varón. Una Madre destinada a evolucionar como mujer, más allá de la protección activa —violenta o no— de sus retoños; una Mujer Caída cuya mácula no solo sea reparable, sino ajena a la voluntad del varón.

El tercer rasgo se intuye a partir de los dos anteriores, pues no puede existir rebelión ni lucha sin algo contra lo que rebelarse o contra lo que luchar. Completa

así el arquetipo heroico femenino el mundo ficcional o, más bien, los parámetros del mundo ficcional que oprimen o condicionan el comportamiento de la heroína. En el mundo ficcional —como conjunto de sucesos posibles, de infinita creación y accesible desde nuestra realidad (Doležel 1988)— juega un papel protagonista el *worldbuilding*, cuyo objetivo es proporcionar todos aquellos elementos que componen la vida de un individuo, desde su cultura hasta su ideología (Wolf 2012: 25). En fantasía épica, la narración está llena de sociedades ficticias con sus propios lenguajes, costumbres y tradiciones, si bien el aumento de verosimilitud en el momento actual del género implica que la rebelión de la mujer sirva al autor para ejemplificar los motivos por los que las mujeres de la realidad extratextual podrían emprender un viaje similar (Campbell 2014: 11). La humanización del personaje heroico en el género (cfr. Castro Balbuena 2022) a partir de esa mayor verosimilitud implica que, del mismo modo que su contraparte masculina, la heroína pueda reunir rasgos no canónicos —es decir, distintos de la fuerza física o la autoridad, entre otros (Hohenstein 2019: 2)— los cuales Sellier definió como rasgos diurnos, ya fueran físicos (ojos azules, belleza facial) o psicológicos (valiente, justo, honrado) (1990: 19).

220

A partir de estas características nace el arquetipo de la heroína implacable, cuyo nombre proviene de la proactividad, rebelión y ferocidad que se intuye no solo en los personajes femeninos de fantasía épica contemporánea, sino también en las nuevas visiones de los arquetipos tradicionales tal y como aquí se han presentado. De esta manera, en su camino hacia el objetivo final, la heroína implacable se sirve del uso directo de las armas, como el héroe tradicional; de sus hijos o de un sentimiento maternal; o de otras inquietudes no marcadas en los arquetipos tradicionales, tales como el gusto por la violencia, la venganza o la ambición, entre otras. Ninguna de estas herramientas librarán al personaje de su heroicidad ni de su feminidad, presente en los arquetipos femeninos tradicionales que influyen en la heroína. Estos arquetipos, como se plantearon en el apartado anterior, sirven aquí como marcadores condicionantes de la naturaleza del personaje, cuya aparición en mayor o menor grado otorgará personalidad propia a la heroína implacable en su tránsito hacia la hazaña heroica. Ninguno de ellos la invalidará en su progreso, sino que constituirán fortalezas u obstáculos que deba enfrentar para definirse en un entorno hostil: una Madre enfrentada a la violencia del mundo que la rodea, que trata de reducirla a partir de su supuesta debilidad (sus hijos); o una Mujer Caída que, en lugar de permanecer en la derrota donde otros quieren sumirla, se rebela para plantar batalla. En definitiva, una suma de arquetipos que evolucionan y se unen entre sí para dar lugar a la hazaña y, por tanto, a la heroína implacable. Ejemplo de este arquetipo heroico femenino es Daenerys Targaryen, cuyo periplo narrativo, que desarrollo en el siguiente apartado, servirá como reflejo de cuantos principios teóricos se han expuesto hasta aquí.

3.2. Una Heroína Implacable: Daenerys Targaryen

Daenerys Targaryen es una de las numerosas protagonistas de *Canción de hielo y fuego* (1996-), de George R.R. Martin. La saga del autor estadounidense no solo ha recibido múltiples premios de la crítica (el Hugo, el Nebula, el Locus...), o la adaptación en múltiples medios (televisión, cómic), sino también la atención de la academia en múltiples ocasiones (i.e. Battis y Johnston 2015). El personaje de Daenerys ha sido también ampliamente discutido,¹ lo cual constituye uno de los motivos principales para la elección de su estudio en el presente ensayo. El otro motivo principal es su naturaleza híbrida, percibida en sus acciones como personaje, en el terreno de lo tradicional y de lo contemporáneo. Y es que Daenerys se presenta como una princesa desvalida, apenas una niña tan vagabunda como su hermano que a todas luces precisará de ayuda externa para aproximarse siquiera a la independencia. Este comportamiento la acerca a otras mujeres de la fantasía épica clásica (y de la literatura en general), siempre dependientes del varón para el progreso. Por ejemplo, la princesa Suldrun (*La trilogía de Lyonesse*, Jack Vance, 1983-1989), cuya breve existencia transcurre en un exótico jardín donde su padre la encierra; allí alumbró a su primer y único hijo, y en ese mismo lugar finalmente muere. Frente a ella, a lo largo de la saga Daenerys rompe con las cadenas de la tradición por voluntad propia para aproximarse a la proactividad de los héroes masculinos del género. Una proactividad que, como señalaba en el apartado anterior, es fundamental en el arquetipo de la Heroína Implacable, y cuyo monomito resumo en la figura 1.

221

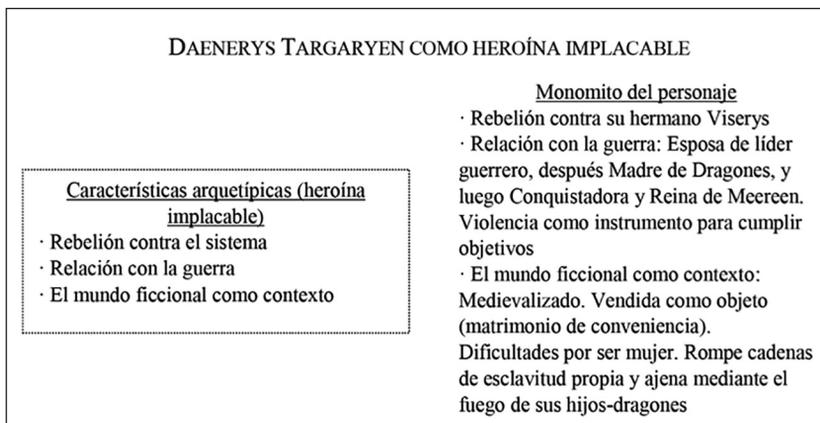


Figura 1. Daenerys Targaryen como heroína implacable. Comparación entre características arquetípicas y el monomito del personaje a partir de la saga literaria. Elaboración propia

Daenerys Targaryen estaba destinada a ser princesa de los Siete Reinos. Sin embargo, cuando su padre, el príncipe Rhaegar, muere en la batalla del Tridente frente a Robert Baratheon, la vida de la pequeña cambia por completo. Su hermano Viserys y ella se convierten en los únicos supervivientes de la estirpe del Dragón cuando escapan antes de que los sublevados les den muerte. A partir de entonces, Viserys se arrastra con su hermana por las Ciudades Libres en busca de aliados para recuperar su reino. Se convierten en dos vagabundos, un rol que la princesa mantiene en sus primeros estadios de desarrollo narrativo. Así se percibe a sí misma cuando, en Qarth, es objeto de la fascinación de los habitantes de aquella ciudad por ser la única poseedora de dragones: “*Yet even crowned, I am a beggar still, Dany thought. I have become the most splendid beggar in the world, but a beggar all the same. She hated it, as her brother must have*” (Martin 2011a: 522; énfasis en el original).

222

Como se atisba en la figura 1, son varios los estadios que Daenerys atraviesa en su definición como Heroína Implacable. El primer escollo del personaje es asimilar los obstáculos del mundo ficcional donde habita, pues la propia configuración de ese lugar ficticio —esto es, las reglas que explican su funcionamiento²— condicionan su devenir: su sometimiento como moneda de cambio por ser mujer, y que supondrá que sea vendida en un matrimonio de conveniencia. Además, Daenerys no solo arrastra todavía las cadenas de su indefensión, sino también los vínculos con la tradición arquetípica que la someten al rol de sumisa, pasiva, sin valor alguno. Es una Mujer Caída marginada no por sus pecados de obra, sino de sangre y de sexo. Sin embargo, en lugar de refugiarse en su dolor y en su soledad, tales vínculos le sirven de combustible para fraguar la rebelión contra aquello que la oprime (su hermano) a partir del poder que empieza a poseer, aunque sea prestado por su reciente esposo, con quien se desposa por conveniencia de su hermano. Al principio, la muchacha trata de sublevarse mediante la sumisión, es decir, a través de la autoridad que le confiere el matrimonio de conveniencia que la convierte en *khaleesi*, y también con sus cualidades femeninas, satisfaciendo sexualmente a su esposo (Martin 2011a: 386). Por eso, cuando su hermano se niega a obedecer una de sus primeras órdenes, Daenerys ve a Viserys como lo que siempre fue, “a pitiful thing” (Martin 2011a: 231). Después, la muchacha empieza a ser responsable de sus propias acciones.

La princesa desvalida que es Daenerys desde que se nos describe *ab initio* empieza a diluirse bajo las aguas siempre turbias de la guerra, uno de los principales condicionantes del arquetipo de la Heroína Implacable. El primer contacto del personaje con lo bélico es durante los saqueos que los *dothrakis* —la tribu nómada a la que pertenece su esposo, Khal Drogo— cometen contra los lhazareenos. En uno de tales combates, Drogo resulta herido. Daenerys, que no desea esperar a los

sanadores del ejército, elige a Mirri Maz Duur para atender al gran *khal*, una sacerdotisa que la *khalcesi* acaba de librar de una muerte segura. El devenir de Drogo, quien finalmente perece, parece vinculado a las elecciones de su esposa, en tanto que, de haber esperado a los médicos de la tribu, tal vez la muchacha no habría enviudado. Comienza así un conflicto interno de magnas consecuencias: primero, la desintegración del *khalasar*, que se divide en nuevas hordas en cuanto se confirma que Drogo no volverá a ser el mismo; segundo, la pérdida del bebé que Daenerys esperaba, pues el parto coincide con el ritual; y tercero, la renovación de Daenerys como mujer caída, de nuevo, tras la derrota y la pérdida del poder anterior. Se ve empujada así al desierto en busca de la supervivencia, eso sí, con dragones, un tesoro mayor del que podría haber imaginado. De hecho, la resurrección entre las llamas de Daenerys indican su nacimiento figurado, esta vez no como princesa desvalida, sino como heroína.

El poder del personaje no recae solo en su voluntad como tal, sino en los dragones, que surgen tras el ritual pergeñado por la propia Daenerys. Ella es la responsable de que los huevos que la han acompañado eclosionen. Es la primera de sus hazañas, la que la dejará infértil para siempre. Así está condenada por la propia Mirri Maz Duur, cuya maldición la perseguirá durante el resto del relato: “When the sun rises in the west and sets in the east”, said Mirri Maz Duur. “When the seas go dry and mountains blow in the wind like leaves. When your womb quickens again, and you bear a living child” (Martin 2003: 759). De esta manera, el personaje parece destinado a alejarse del arquetipo de la Madre. En un movimiento astuto, Daenerys aprovecha la magia oscura de la sacerdotisa para sus propósitos: ofrece su propia vida, también la de la sacerdotisa y el cadáver de su esposo. Luego del ritual, tres dragones se cobijan junto a ella donde antes había una pira funeraria. Los dragones maman de sus pechos como lo haría el bebé que Daenerys ha perdido, y se convierte así, contra todo pronóstico, en una Madre. Eso sí, de dragones. Por otro lado, quienes antes no podían seguirla a la batalla por ser mujer ahora le juran lealtad sin dudarle (800-806). Es una heroína digna de respeto y veneración: “*I am Daenerys Stormborn, daughter of dragons, bride of dragons, mother of dragons, don't you see? Don't you SEE?*” (806; énfasis y mayúsculas en el original). El único que estaba dispuesto a seguirla, con poder o sin él, es Jorah Mormont, un caballero exiliado que, como revela el relato más adelante, al principio servía como espía para después convertirse en el mejor siervo de Daenerys, de la que acaba enamorándose.

A partir de este punto, el progreso del personaje evoluciona sobre los pilares ya reseñados. En este sentido, se suceden las hazañas heroicas, que se entrelazan con el arquetipo de la Madre. Pues, aunque parecía negársele tras la maldición de la sacerdotisa, Daenerys está destinada a añorar al hijo que perdió, proteger a los hijos inesperados y, desgraciadamente, sufrir el peso de una maternidad desatada,

nutrida por miles de esclavos liberados, como se verá enseguida. Así, luego de su primera hazaña —su ‘nacimiento’ heroico y primer paso hacia la liberación— pronto llegará su segundo logro. Se trata de su brevísima estancia en Qarth, cuando los hechiceros de la ciudad conducen a Daenerys a una trampa. Es entonces cuando Drogon, el que amenaza con ser el más peligroso de los tres dragones —por ser negro como Balerion, dragón mitológico de este mundo ficcional— acude en auxilio de su madre (Martin 2011a: 638). Luego de esta hazaña —aunque Daenerys ocupase un rol pasivo todavía— la Mujer Caída se levantará para convertirse en Madre de Dragones, que evolucionará hacia la Conquistadora primero y hacia la Reina de Meereen después. Todo ello, como decía, mediante distintas hazañas que, a partir del arquetipo de la Madre y la Mujer Caída, la convierten en una heroína, como revelan los últimos estadios de la narración.

Al conocer los numerosos esclavos que son empleados como mano de obra y como producto comercial, Daenerys Targaryen emprende su propia campaña para liberarlos. Cuenta para ello con los Inmaculados, un ejército de castrados que, además de extender su vínculo con lo bélico, la ayuda a enfrentarse al resto de esclavistas. Una vez liberados, los esclavos engrosan la horda de Daenerys no como soldados, sino como hijos:

“Mhysa!” they called. “Mhysa! MHYSA!” They were all smiling at her, reaching for her, kneeling before her. “Maela”, some called her, while others cried “Aelalla” or “Qathei” or “Tato”, but whatever the tongue it all meant the same thing. *Mother. They are calling me Mother.* (Martin 2011b: 18-19, énfasis y mayúsculas en el original)

Esta campaña de liberación eleva al personaje precisamente hasta aquello que le estaba negado: la monarquía. Aunque no de los Siete Reinos, como pretende Daenerys, sino de una de las ciudades liberadas, Meereen. Sin embargo, aquí debe enfrentar los efectos de la liberación no deseada de sus nuevos súbditos, que se rebelan, así como otros problemas que, a mi juicio, la aproximan a la figura del monstruo, que en fantasía épica adquiere un tinte más racional y próximo a lo verosímil, como el resto de sus elementos. La presencia de los dragones condiciona racionalmente la configuración del mundo ficcional y, en consecuencia, también la de Daenerys. Así, luego de que uno de sus nuevos súbditos alegase que el dragón Drogon había devorado a su hija, Daenerys —en una reacción de la Madre protectora que perdió a su hijo, y que empatiza con esta víctima— encierra a sus dragones en una cueva subterránea, contradiciendo su propia definición arquetípica maternal. Conforme crece y se convierte en mujer, Daenerys comprende que su poder se basa en la violencia, y que, al ser sus criaturas quienes la provocan, ella es la última responsable:

Mother of dragons, Daenerys thought. *Mother of monsters. What have I unleashed upon the world?* [...] Without dragons, how could she hope to hold Meereen, much less win back Westeros? *I am the blood of the dragon*, she thought. *If they are monsters, so am I.* (Martin 2012a: 185, énfasis en el original)

Daenerys se impone la misión de liberar a los esclavos para después liberar también a los habitantes de los Siete Reinos del yugo de quienes asesinaron al rey Targaryen. Pero teme su propio poder: como humana, es consciente de lo que significa perder un hijo, de no ser más que una vagabunda, de sufrir la violencia de los demás. En última instancia, Daenerys madura y descubre que, para lograr su objetivo final, necesitará la violencia. Serán otros quienes sufran las consecuencias, y no podrá protegerlos a todos. Esta reflexión es la última de las hazañas en el relato literario que conocemos. Perdida en el páramo, enferma y próxima a la inanición, es Drogon quien la auxilia calcinando un caballo para que ella, con las manos desnudas, pueda alimentarse y sobrevivir. Después trepa al cuello de su hijo, sucia y manchada de sangre, sin necesidad de emplear el látigo que anteriormente había usado para intentar imponerle su autoridad a la criatura (Martin 2012b: 474). Es así cuando por fin entiende que, monstruo o heroína, su supervivencia depende de quién es en realidad.

225

5. Conclusiones

Nacida de los mitos, las leyendas y los cuentos populares, la fantasía épica se nutre de unas raíces extensas que aún hoy condicionan las sagas literarias. Entre los numerosos rasgos afectados están los personajes, elemento narrativo que, además, es una de las consideradas señales modales que se mantienen en los distintos soportes artísticos, además del literario. Es esta línea con la tradición la que se ha estudiado aquí en busca a una pregunta legítima: ¿Por qué los personajes femeninos heroicos no protagonizan su propia historia de fantasía épica? La respuesta subyace bajo décadas de discriminación, de reducción a mujeres-vasija, cuyo lugar era el hogar y no el campo de batalla. Un brevísimo repaso a nuestro pasado demuestra todo lo contrario: que las mujeres han destacado también en lo militar y que poseen sus propias leyendas heroicas, como la de Agustina de Zaragoza.

La heroína en fantasía épica surge, así, a partir de la misma tradición mitológica que la condenaba a ser el premio a ganar o la damisela en apuros. Si la mujer osaba interpretar un rol distinto a aquellos, de inmediato se la tachaba de monstruosa, como la Madre terrible; o de pecadora, como la Mujer Caída. Pero incluso en estos arquetipos negativos se percibe el heroísmo. Porque cuando la Mujer Caída vuelve a levantarse y desata su poder sobre quienes la rodean, pocos permanecen indemnes. Así lo ejemplifica Daenerys Targaryen: su resurgimiento heroico con el nacimiento

de los dragones se ve enriquecido por la maternidad —ganada y perdida— y quienes intentan interponerse en su camino acaban reducidos a polvo y ceniza. Una reina hecha a sí misma luego de haber sido una vagabunda sin reino y sometida por su hermano, que a punto está de sucumbir ante la fiereza de su propia naturaleza.

Se ha planteado el arquetipo de la heroína implacable a partir de tres líneas maestras, aplicadas después al personaje Daenerys Targaryen. La primera línea maestra es la rebelión de la heroína contra el sistema que la rodea, que conforma la primera de las etapas de su monomito particular. Es el autorreconocimiento del heroísmo, la elección de objetivos —que, como su contraparte masculina, suele requerir salvar el mundo— y la aceptación de una naturaleza propia, que implicará un cambio en su relación actancial con otros personajes. Segundo, y ligado al anterior, la relación de la heroína con la guerra, ya sea por su participación directa o indirecta, y que a partir de ese momento condicionará todas sus acciones narrativas. Y tercero, el condicionamiento impuesto por el mundo ficcional, que supondrá distintas reacciones, desde la rebelión violenta a la búsqueda constante de libertad. Estas características nacen de los arquetipos tradicionales, como el de la Madre y la Mujer Caída, que marcarán diferentes etapas del monomito de la heroína implacable, así como la injerencia de rasgos no canónicos del héroe, como la ambición o la venganza.

226

El arquetipo propuesto posee, a mi juicio, las siguientes fortalezas, debilidades y posibilidades. Entre sus fortalezas, el análisis permite reflexionar sobre la progresión del personaje literario en paralelo al monomito original: sus condicionantes previos, nacimiento, progreso y su muerte. En el caso de Daenerys, su ‘muerte’ se traduce —a falta de nuevas entregas de la saga literaria— en la reducción de su naturaleza heroica a una de tintes monstruosos. Otra fortaleza del análisis es la consideración del arquetipo respecto de los pilares fundamentales del género, los cuales lo convierten en una estructura propia del género (la guerra y el mundo ficcional), sin cerrarse a las marcas que convierten a cada personaje en único. En el caso de Daenerys, su marca de unicidad es su cercanía con el monstruo. La última de las fortalezas del análisis es su anclaje con los arquetipos femeninos clásicos, así como sus últimos estadios evolutivos, de manera que no se discute una feminidad impostada, sino basada en ejemplos contrastados. Por otra parte, y pese a su limitación actual —una aplicación basada en un único personaje: Daenerys Targaryen— el análisis supone un primer paso en el estudio sistemático del personaje femenino en la fantasía épica multimodal, cuya siguiente estación conllevaría el estudio de su adaptación televisiva, así como el caso semejante de Rhaenyra Targaryen y su ‘parentesco’ (literal y figurado) con la Daenerys del presente análisis. Del mismo modo, este arquetipo pretende situarse en la senda

que apuntaba en páginas anteriores: el estudio de la heroína en la ficción como entidad propia, y no como plagio del héroe masculino con nombre y genitales femeninos.

En conclusión, tradición y contemporaneidad se unen en Daenerys Targaryen para forjar un personaje único, cuyas características e influencias aún pueden precisarse mediante análisis entre diferentes protagonistas femeninas que arrojen aún más aristas. Sin embargo, la esencia de la heroína se ha desvelado con claridad: rebelarse contra quienes pretenden someterla y protagonizar así su propia historia.

Notes

1. Desde la perspectiva feminista (cfr. Schubart 2016) hasta su rol como gobernante (cfr. Carroll 2020), entre otros estudios dedicados a su adaptación televisiva (i.e. Cascajosa Virino y Rodríguez Ortega 2018).

2. Essos es un mundo ficticio de ambientación medieval, con una configuración basada en la leyenda y el mito, así como la existencia (velada) de la magia, que se descubre de forma paulatina durante la saga.

227

Works Cited

- ADDISON, Catherine. 2019. "The Female Knight in Renaissance Romance Epic: The Grace of the Tigress". *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 29: 73-97.
- AL-JAF, Ali Ismael. 2017. "Significance of Archetypes in Literature with Reference to Literary Criticism". *Lark Journal for Philosophy, Linguistics and Social Sciences* 26 (1): 689-695.
- BASSIL-MOROZOW, Helena. 2018. *Jungian Theory for Storytellers*. Londres: Routledge.
- BATTIS, Jes y Susan JOHNSTON. (eds.) 2015. *Mastering the Game of Thrones*. Jefferson: McFarland & Company.
- BRAUN, Gretchen. 2015. "'Untarnished Purity': Ethics, Agency, and the Victorian Fallen Woman". *Women's Studies* 44: 342-367. <<http://dx.doi.org/10.1080/00497878.2015.1009757>>.
- CAMPBELL, Joseph. (1949) 1993. *The Hero with a Thousand Faces*. Londres: Fontana Press.
- CAMPBELL, Lori M. 2014. "Introduction". En Campbell, Lori M. (ed.) *A Quest of her Own. Essays on the Female Hero in Modern Fantasy*. Carolina del Norte: McFarland and Co. Publishers: 4-14.
- CARROLL, Shiloh. 2020. "Daenerys the Unready: Advice and Ruling in Westeros". En Rohr, Zita Eva y Lisa Benz (eds.) *Queenship and the Women of Westeros*. Cham: Palgrave Macmillan: 171-187. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-25041-6_8>.

CASCAJOSA VIRINO, Concepción y Vicente RODRÍGUEZ ORTEGA. 2018. "Daenerys Targaryen Will Save Spain: *Game of Thrones*, Politics, and the Public Sphere". *Television & New Media* 20 (5): 423-442. <<https://doi.org/10.1177/1527476418770748>>.

CASTRO BALBUENA, Antonio. 2022. "El héroe crepuscular como arquetipo mítico en la fantasía épica contemporánea. Geralt de Rivia, entre la luz y la oscuridad". *ACTIO NOVA* 6: 53-82. <<https://doi.org/10.15366/actionova2022.6.003>>.

CASTRO BALBUENA, Antonio. 2023. "Hacia una definición multimodal de la fantasía épica contemporánea". *Signa* 32: 309-334.

CHATRAPORN, Surapeepan. 2008. "From Whore to Heroine: Deconstructing the Myth of the Fallen Woman and Redefining Female Sexuality in Contemporary Popular Fiction". *Manusya: Journal of Humanities* 11 (2): 24-37. <<https://doi.org/10.1163/26659077-01102002>>.

D'AMICO, Francine y Laurie WEINSTEIN. 1999. *Gender Camouflage. Women and the U.S. Military*. Nueva York: New York U.P.

DOLEŽEL, Lubomír. 1988. "Mimesis and Possible Worlds". *Poetics Today* 9 (3): 475-496.

FREIRE LÓPEZ, Ana María. 2018. "Agustina Zaragoza Doménech". *Diccionario biográfico electrónico* (Real Academia de la Historia). <<https://dbe.rah.es/biografias/6525/agustina-zaragoza-domenech>>. Accessed March 17, 2024.

FRENCH, Shannon E. 2001. "With your Shield or on it: Challenging the Pacifist Mother Archetype". *Public Affairs Quarterly* 15 (1): 51-63. <<https://www.jstor.org/stable/40441275>>.

FRIES, Maureen. 1996. "Female Heroes, Heroines, and Counter-Heroes". En Fenster, Thelma S. (ed.) *Arthurian Women*. Nueva York: Routledge: 59-76.

FRONTGIA, Terri. 1991. "Archetypes, Stereotypes, and the Female Hero: Transformations in Contemporary Perspectives". *Mythlore* 18 (1): 15-18. <<https://www.jstor.org/stable/26812483>>.

FRYE, Northrop. 1951. "The Archetypes of Literature". *The Kenyon Review* 13 (1): 92-110.

GOTTSCHALL, Jonathan. 2009. "Response to Kathleen Ragan's 'What Happened to the Heroines in Folktales?'". *Marvels & Tales* 23 (2): 437-448. <<https://www.jstor.org/stable/41388948>>.

HARRISON, William Henry. 2013. *Éowyn the Unintended: The Caged Feminine and Gendered Space in The Lord of the Rings*. Tesis de maestría. Universidad de British Columbia. <<http://hdl.handle.net/2429/45106>>.

HOHENSTEIN, Svenja. 2019. *Girl Warriors. Feminist Revisions of the Hero's Quest in Contemporary Popular Culture*. Jefferson: McFarland & Company Publishers.

HOWARD, John W. y Laura C. PRIVIDERA. 2008. "The Fallen Woman Archetype: Media Representations of Lynndie England, Gender, and the (Ab)uses of U.S. Female Soldiers". *Women's Studies in Communication* 31 (3): 287-311. <<http://dx.doi.org/10.1080/07491409.2008.10162544>>.

JEAN-CHARLES, Régine Michelle. 2014. "Toward a Victim-Survivor Narrative: Rape and Form in Yvonne Vera's *Under the Tongue* and Calixthe Beyala's *Tu t'appelleras Tanga*". *Research in African Literatures* 45 (1): 39-62. <<https://www.jstor.org/stable/10.2979/reseafritlite.45.1.39>>.

JUNG, Carl G. (1954) 2010. *Four Archetypes: (From Vol. 9, Part 1 of the Collected Works of C.G. Jung)*. Princeton y Oxford: Princeton U.P.

MADDOX, Rachel. 2018. "Flawed and Formidable: Galadriel, Éowyn, and Tolkien's Inadvertent Feminism". *URCA: The NCHC Journal of Undergraduate Research & Creative Activity* 47. <<https://digitalcommons.unl.edu/ureca/47/>>.

- MARTIN, George R.R. (1996) 2003. *A Game of Thrones*. Londres: HarperVoyager-HarperCollins Publishers.
- MARTIN, George R.R. (1998) 2011a. *A Clash of Kings*. Londres: HarperVoyager-HarperCollins Publishers.
- MARTIN, George R.R. (2000) 2011b. *A Storm of Swords. 2: Blood and Gold*. Londres: HarperVoyager-HarperCollins Publishers.
- MARTIN, George R.R. (2011) 2012a. *A Dance with Dragons. 1: Dreams and Dust*. Londres: HarperVoyager-HarperCollins Publishers.
- MARTIN, George R.R. (2011) 2012b. *A Dance with Dragons. 2: After the Feast*. Londres: HarperVoyager-HarperCollins Publishers.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano. 2022. "Preliminares de una historia. Hacia una caracterización taxonómica específica de la fantasía épica". *Signa* 31: 557-573. <<https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.29509>>.
- NEUMANN, Erich. (1955) 2015. *The Great Mother. An Analysis of the Archetype*. Oxford: Princeton U.P.
- NOBLE, Kathleen D. 1990. "The Female Hero: A Quest for Healing and Wholeness." *Women & Therapy* 9 (4): 3-18. <https://doi.org/10.1300/J015V09N04_02>.
- OLIVER, Matthew. 2018. "'The Riotous Conflagration of Beaueteous Language': Flowery Style, Defamiliarization, and Empathic Imagination in Epic Fantasy." *Journal of the Fantastic in the Arts* 29 (3): 355-379.
- PADILLA CASTILLO, Graciela y Javier RODRÍGUEZ TORRES. 2013. "La I Guerra Mundial en la retaguardia: la mujer protagonista." *Historia y Comunicación Social* 18: 191-206. <http://dx.doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.43422>.
- PALMER-PATEL, Charul. 2020. *The Shape of Fantasy. Investigating the Structure of American Heroic Epic Fantasy*. New York: Routledge.
- RAMASWAMY, Shobha. 2014. "Archetypes in Fantasy Fiction: A Study of J.R.R. Tolkien and J.K. Rowling." *Language in India* 14 (1): 1-269.
- RAMÍREZ, Mario Elkin. 2002. "Las mujeres y la guerra." *Psicología desde el Caribe* 9: 89-124.
- RAVIKUMAR, N. y R. CHANDRASEKAR. 2018. "The Existence of Feminine Masculinity in a Classic Epic Fantasy of J.R.R. Tolkien's *The Silmarillion* and *The Lord of the Rings*." *International Journal of English and Literature* 8 (6): 19-26.
- ROOKS, Amanda Kane. 2016. "Reconceiving the Terrible Mother: Female Sexuality and Maternal Archetypes in Kate Chopin's *The Awakening*." *Women's Studies* 45: 122-141. <<http://dx.doi.org/10.1080/00497878.2015.1122505>>.
- SCHUBART, Rikke. 2016. "Woman with Dragons: Daenerys, Pride, and Postfeminist Possibilities." En Gjelsvik, Anne y Rikke Schubart (eds.) *Women of Ice and Fire*. Nueva York y Londres: Bloomsbury: 105-129.
- SCHUMM, Sandra J. 2016. *Mother & Myth in Spanish Novels: Rewriting the Matriarchal Archetype*. Plymouth: Bucknell U.P.
- SELLIER, Philip. 1990. *Le Mythe du Herós*. París: Bordas.
- SELLIER, Philip. 1992. "Heroism." En Brunel, Pierre (ed.) *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*. Nueva York: Routledge: 557-565.

SHERWOOD, Violet. 2021. *Haunted: The Death Mother Archetype*. Asheville: Chiron Publications.

SKOLER, Glen. 1998. "The Archetypes and Psychodynamics of Stalking." En Meloy, J. Reid (ed.) *The Psychology of Stalking: Clinical and Forensic Perspectives*. Cambridge: Academic Press: 85-112. <<https://doi.org/10.1016/B978-012490560-3/50024-4>>.

SOUSA, Amy C. 2011. "From Refrigerator Mothers to Warrior-Heroes: The Cultural Identity Transformation of Mothers Raising Children with Intellectual Disabilities." *Symbolic Interaction* 34 (2): 220-243. <<https://doi.org/10.1525/si.2011.34.2.220>>.

TODOROV, Tzvetan. 1997. "The Coexistence of Cultures." *Oxford Literary Review* 19 (1-2): 3-17.

TOLKIEN, J.R.R. (1955) 1991. *The Lord of the Rings. Part 3: The Return of the King*. Londres: HarperCollins Publishers.

TOLMIE, Jane. 2006. "Medievalism and the Fantasy Heroine." *Journal of Gender Studies* 15 (2): 145-158. <<http://dx.doi.org/10.1080/09589230600720042>>.

WELDT-BASSON, Helene-Carol. 2010. "All Women Are Whores: Prostitution, Female Archetypes, and Feminism in the Works of Augusto Roa Bastos." En Weldt-Basson, Helene-Carol (ed.) *Postmodernism's Role in Latin American Literature: The Life and Work of Augusto Roa Bastos*. Nueva York: Palgrave Macmillan: 211-234.

WHITAKER, Lynn. 2010. "Corrupting Beauty: Rape Narrative in *The Silmarillion*." *Mythlore* 29 (1): 51-68.

WOLF, Mark J.P. 2012. *Building Imaginary Worlds. The Theory and History of Subcreation*. Nueva York: Routledge.

Received: 02/10/2023
Accepted: 12/03/2024

