

Sobre el *ethos*, *logos* y *pathos* del arquetipo heroico femenino en la fantasía épica: un análisis crítico del caso de Daenerys Targaryen desde la estética de la recepción

Rebeca Valeria Rodríguez Bonilla
Universidad Autónoma de Aguascalientes
valeriarodriguez200411@gmail.com

Resumen

Daenerys Targaryen es una de las heroínas más emblemáticas en el género de la fantasía épica, cuyo periplo fue llevado a la pantalla chica y su complejidad capturó la atención de los televidentes. No obstante, debido a la falta del material literario, el desenlace de este provocó gran descontento entre la audiencia, pues la configuración narrativa de la Madre de Dragones sufrió un giro irreparable: de princesa elegida y libertadora a una monarca fascista y responsable de un genocidio. Debido a lo anterior, la propuesta del presente trabajo consta de una mirada interdisciplinaria del mencionado personaje con base en los parámetros del viaje de la heroína planteado por Victoria Lynn Schmidt, y de los elementos que, según la retórica de Aristóteles, conforman un discurso elocuente (*ethos*, *logos* y *pathos*); así, analizaré cómo la reina Targaryen se desempeña dentro del juego de tronos a partir de dos discursos que dirige a su ejército, ofreciendo una relectura que modifica la recepción del personaje desde la posición de poder que ostenta, esto con el objetivo de resignificar su identidad e importancia en el espacio ficcional, puesto que la fantasía se reconoce como un género donde impera la pluma y la figura del héroe, ambas masculinas.

Palabras clave

Daenerys Targaryen, el Viaje de la Heroína, Estética de la Recepción

MARMÓREA

REVISTA ACADÉMICA DE LENGUA Y LITERATURA

MAR 2026-AGO 2026

50

NÚMERO 17

Introducción

¿Solo el destino decide sobre sí mismo? ¿Acaso está en nuestras manos alterar el curso de la historia? Siempre hemos buscado una figura a la cual admirar, un ejemplo indeleble de fuerza, valentía, lealtad e inteligencia; alguien que nos permita creer que existen opciones diferentes a las que nos fueron impuestas, que abra nuestras mentes a la posibilidad de ser quien realmente deseamos. Si bien es cierto que durante nuestra infancia se presentaron algunas de ellas –princesas, protagonistas o personajes secundarios de *sitcoms* y películas, entre otras–, el contexto social y cultural en el que se sitúan transmite un mensaje lastimosamente opuesto: dentro del sistema patriarcal, la voz de la mujer adquirió un papel complementario, incidental.

Tal marginación ha sobrepasado los horizontes de la realidad, instalándose también en la ficción, en la pluma creadora. Diversos géneros literarios persisten en el uso de una sola fórmula, la del héroe; por tanto, ¿qué sucede al estar frente a una personalidad disruptiva, ante una mujer que no se ajusta al modelo masculino y rechaza el ser masculinizada? Incluso al día de hoy nos preguntamos: ¿el mundo está listo para dar la bienvenida a las heroínas? No se trata únicamente de cubrir las necesidades y exigencias de nuestra contemporaneidad, sino de reintegrar al personaje femenino-feminista a las diferentes manifestaciones de la literatura tomando en cuenta las características que posee la configuración de su viaje original y respetando su evolución como heroína dentro de la narrativa.

Con ello en mente, quiero rescatar el surgimiento de una protagonista memorable y, en muchos aspectos, relevante para el estudio del arquetipo heroico femenino. Al igual que los más reconocidos héroes de la antigüedad, su nombre se ve acompañado de epítetos que enlistan sus hazañas y cualidades, tales como “Stormborn”, “La que no arde”, “Madre de dragones”, “Khaleesi del Gran Mar de Hierba”, “Quebrantadora de Cadenas”, entre otros. Así es, me refiero a Daenerys Targaryen. *Canción*

de hielo y fuego es la exitosa saga literaria del escritor estadounidense George R. R. Martin, cuya primera entrega se publicó en 1996. El título de la misma dio nombre a la posterior teleserie, producida por la plataforma HBO, *Game of Thrones* (2011-2019) –en español *Juego de tronos*, también conocida según su abreviatura GOT; compuesta, además, por ocho temporadas y un total de setenta y tres episodios con aproximadamente una hora de duración–.

El argumento de inicio trata lo siguiente: en un mundo ficticio, siete reinos conforman el continente de Westeros por causa de la conquista Targaryen, ahora bajo el régimen del usurpador Robert Baratheon. Quince años después de la rebelión del nombrado rey, Eddard (Ned) Stark, Guardián del Norte y lord de Winterfell, se ve obligado a abandonar su hogar para emprender un viaje hacia King’s Landing –la capital de los Siete Reinos– y convertirse en Mano del Rey. Aunque acepta el cargo con el propósito de proteger a su familia y desentrañar los misterios alrededor de la muerte de su predecesor (Jon Arryn), Ned Stark descubre una serie de conspiraciones circundantes a la Corona.

Mientras tanto, exiliados al otro lado del mar, residen los últimos Targaryen: Viserys –legítimo heredero al trono– y su hermana menor Daenerys, quien deberá contraer matrimonio con Khal Drogo, el líder de los Dothraki, para obtener un ejército y restituir su dinastía en decadencia. La suma de lo anterior da comienzo a la guerra de las grandes Casas por ocupar el Trono de Hierro: Stark, Lannister, Baratheon, y Targaryen. No obstante, también se habla de una amenaza mayor: más allá de la Muralla, donde se sitúa la Guardia Nocturna que resguarda el mundo de los hombres, acontecimientos inexplicables tienen lugar.

Aun cuando no parece apropiado señalar una trama única o central dado el extenso entretejido de personajes e historias, hay tres tramas primarias que requieren la total atención del espectador: 1) la guerra por el Trono de Hierro, 2) el periplo de Daenerys Targaryen, y 3) el peligro que supone el

regreso de los Caminantes Blancos, criaturas nacidas de la muerte que buscan exterminar a la raza humana y traer consigo una noche sin fin. Sobre todo, es el segundo punto lo que me interesa tratar a lo largo de este trabajo, por lo que haré uso de las siguientes teorías para entender la travesía del personaje y la relevancia de dicha configuración en la recepción televisiva: con base en los lineamientos propuestos por Victoria Lynn Schmidt acerca del viaje de la heroína –un modelo que, en su mayoría, resulta adaptable a Daenerys Targaryen–, es posible establecer una correlación directa con la triada argumentativa aristotélica mencionada con anterioridad (especialmente en los discursos que Daenerys dirige a su creciente ejército), generando así un nivel de comprensión más profundo del personaje que puede modificar su interpretación colectiva.

Con objeto de comprobar lo dicho, es mi intención abordar el arquetipo heroico femenino y el lugar que ocupa actualmente en el género a partir de varias herramientas discursivas que me permitirán ahondar en la complejidad narrativa de Daenerys Targaryen y, al mismo tiempo, analizar cómo se relacionan –es decir, de manera secuencial– con los parámetros del viaje de la heroína que poco a poco determinarán las condiciones de su recepción lectora o televisiva.

Daenerys Targaryen es uno de los personajes femeninos principales que ha suscitado mayor controversia en la ya mencionada serie televisiva *Game of Thrones*, debido a las decisiones tomadas por los productores David Benioff y D. B. Weiss respecto a su desarrollo narrativo durante las últimas temporadas. Ciertamente, pese a su participación, no hay manera de afirmar o negar si estos cambios coinciden con los planes que tenía George R. R. Martin para la Madre de dragones, puesto que el material literario que servía de apoyo para la adaptación televisiva termina en el quinto libro de la saga *A dance with Dragons* (*Danza de dragones*, 2012).

Tampoco es sorpresa que dicho final provocó descontento entre los telespectadores: una de las más

grandes heroínas en el género de la fantasía épica, quien encarnaba la figura de la princesa prometida y libertadora de los Siete Reinos, se convirtió en una monarca fascista, responsable de un genocidio y tendiente a la locura. Sin duda, existen un sinnúmero de perspectivas alrededor de esta cuestión, pero la lectura que aquí deseo proponer sobre la protagonista parte de su capacidad retórica, específicamente, del uso de la triada aristotélica –*ethos*, *logos* y *pathos*– que da forma a la argumentación propia de un discurso con fines persuasivos y, en el caso que nos compete, enunciado desde una posición de poder.

Hasta donde llegó mi investigación, las publicaciones académicas disponibles de tipo lingüístico tratan exclusivamente las diferentes lenguas del universo creado por R. R. Martin –sin mencionar que los trabajos escritos en español son de considerable escasez, como *Introducción a la fonética del dothraki, lengua de Juego de Tronos* de Leticia Gándara Fernández, *Clasificación y análisis de neologismos de Juego de Tronos* escrito por Gabriel Valdés-León et al., y *La traducción al español y al francés de los nombres propios en la literatura fantástica: el caso de Juego de Tronos* de Lucila María Pérez Fernández–, por lo que este proyecto me parece una oportunidad estupenda para contribuir al estudio de la aclamada serie partiendo de una postura que, según la naturaleza política de la historia, incorpore ambas áreas de conocimiento (lingüística y literatura).

Aunado a ello, pienso que es indispensable resignificar –más aún si consideramos el evidente abandono de la obra por parte de su creador y la simplificación de la misma que mostraron los productores en la pantalla chica– al personaje ampliamente referido y evaluar su trascendencia no solo en el panorama literario, sino también en el televisivo, porque al convertirse en un valioso referente femenino de la fantasía épica para futuras generaciones, aun si la mano autoral no corresponde a la de una mujer como hubiésemos preferido, se propicia la invención y la reinterpretación de otras heroínas y su periplo, contemporáneas o no.

Hasta el presente se han realizado numerosas investigaciones que toman por objeto de estudio la narración de George R. R. Martin, y otras cuantas dedicadas a la joven Targaryen, como lo son *Juego de Tronos, personajes femeninos y polémicas mediáticas: estudio de recepción entre la audiencia hispanohablante* de los autores María del Mar Grandío Pérez, María-José Establés, y María del Mar Guerrero Pico; la tesis de Víctor Pérez Cañete, titulada *Una lectura política de la serie Juego de Tronos: análisis de la figura de Daenerys Targaryen como símbolo del comunismo; La construcción de la feminidad a través del arquetipo del animus en el personaje de Daenerys Targaryen en GOT* por la investigadora Karla Andrea Ruíz Marcos, entre otras. En lo esencial, una de ellas guarda estrecha relación con lo dicho anteriormente: Castro Balbuena afirma en *El arquetipo heroico femenino en la fantasía épica contemporánea. Daenerys Targaryen, Heroína Implacable y Madre de Dragones* (2024) que los héroes masculinos son el personaje favorito dentro del género, y que, por ende, los arquetipos femeninos cumplen funciones secundarias, correspondientes a sus papeles como madres o damiselas en apuros, siendo que solo algunos de ellos sufren una verdadera evolución. Así pues, desde una perspectiva narratológica y literaria, propone el arquetipo de la Heroína Implacable, cuyo fundamento descansa en tres rasgos: 1) la rebelión del personaje femenino contra el sistema opresor, 2) la participación en el contexto bélico, y 3) el entorno ficcional que la rodea (el cual causará un impacto significativo en su comportamiento).

Explora, en líneas generales, los arquetipos femeninos más habituales o de fácil identificación, ya que son los cimientos de su reciente planteamiento y sostienen el enlace entre la tradición y el momento actual. Citando a Fries, dice: “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” (217-218). Aunque elabora un breve recorrido de la época medieval para demostrar la intervención de algunas figuras femeninas en las guerras –quienes gozaban de la autoridad y liber-

tad que les permitía su posición social–, concuerda con la observación de Gottschall (citado en Castro Balbuena 218): “Pese a esta participación de la mujer en la guerra, se han preferido las historias del héroe varón, quizá, por ser sus actividades más atractivas para el público”.

Para dar continuidad a la validez de su posicionamiento, describe las diferencias entre el monomito del héroe y de la heroína, recurriendo a los apuntes de Jane Tolmie y Catherine Addison (citadas en Castro Balbuena 219) para concretar la primera distinción:

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. Cuando la mujer se arma suele definirse como *masculinizada*, pues las actividades de la caballería han sido tradicionalmente desempeñadas por hombres.

Vinculada con ella, la segunda característica se concentra en la relación con el enfrentamiento bélico: la mujer se convierte en un símbolo al levantarse en armas y adquirir un rol proactivo para recuperar el poder que le fue arrebatado o negado por diversos factores, como su género u otros roles sociales que desempeña. El autor señala que “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” (219). De esta manera, podemos intuir que el tercer rasgo tiene que ver con el *worldbuilding* –que es el conjunto de elementos (cultura e ideología, por ejemplo) que dan forma a la vida y cotidianidad de un personaje–; debo añadir que la humanización del ente heroico, además de otorgar verosimilitud al texto, implica el desprendimiento de cualidades canónicas físicas o psicológicas, también llamados por Sellier (citado en Castro Balbuena 220) “rasgos diurnos”.

Retomando las palabras de Campbell, subraya que

En la 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 (citado en Castro Balbuena 220).

Una vez aclaradas las condiciones del periplo femenino, nace el arquetipo de la heroína implacable, cuya ferocidad y ambición le proporcionarán la fortaleza debida para desenvolverse en un entorno hostil, abundante en obstáculos. Volviendo la mirada hacia Daenerys Targaryen, el autor precisa que, inicialmente, necesitará ayuda para obtener su independencia; sin embargo, mientras rompe sus lazos con la tradición arquetípica, supera una serie de retos conforme avanzan las temporadas, valiéndose de varios métodos hasta asumir su papel como Khaleesi y como reina.

Metodología

A fin de lograr lo planteado, mediante un *close reading*, realizaré un análisis de los discursos pronunciados por Daenerys frente a un público numeroso a lo largo de la serie, priorizando aquellos episodios y secuencias que mejor ilustren mis objetivos –apoyándome, si es necesario, en el paisaje general del formato televisual–. De tal modo que la organización de los contenidos consistirá, primero, en la definición propia de diversos conceptos lingüísticos y literarios que utilizaré; posteriormente, explicaré los preceptos fundamentales que conforman el viaje de la heroína seleccionado, la estética de la recepción y la retórica de Aristóteles (esta última con principal enfoque en la teoría argumentativa).

Otra tarea prioritaria es, en realidad, contextual, pues este aspecto juega un papel trascendental en el argumento. Dentro del contexto discursivo se concentra la suma de factores extralingüísticos

que determinan las condiciones del enunciado y su significado; es decir, todo aquello que rodea a un elemento. Cuando la naturaleza de este elemento o unidad es lingüística, su entorno es, a la vez, lingüístico y no lingüístico. En el primer caso, responde al entorno verbal, y en el segundo al situacional, social y cultural; hay que considerar, asimismo, si el contexto debe comprenderse restringido (contexto inmediato) o amplio (contexto extenso). Se sugiere que el contexto no lingüístico se cualifica restringido ya que engloba el marco espacio-temporal y la situación social donde se posicionan el intercambio comunicativo, los participantes, el tipo de actividad que se lleva a cabo y sus reglas. Por otra parte, en torno al contexto lingüístico restringido se encuentran los enunciados anteriores a la conversación analizada.

De manera opuesta, el contexto no lingüístico amplio se correlaciona con el de tipo institucional: elementos ilimitados del pasado que influyen en la conversación (históricos, culturales, sociales). Para reconocer el contexto lingüístico amplio, se deben discernir los enunciados dichos en conversaciones pasadas que nos ayudan a contextualizar la presente (Diccionario de términos de ELE; Charaudeau y Maingueneau 124-125). Refiriéndome, a grandes rasgos, al contexto no lingüístico amplio, encuentro que la exploración teórica del arquetipo heroico femenino (independientemente del género literario al que se inscriba) en el contexto de la fantasía épica se ha tratado con anterioridad. No obstante, y esto ya concierne al contexto no lingüístico restringido, es la Madre de Dragones y la situación política de la serie en discusión lo que particulariza dichos ejes temáticos.

Para mayor comprensión de las ideas expuestas hasta ahora, resulta pertinente desarrollar de manera más amplia los siguientes conceptos: retórica, persuasión, análisis crítico del discurso, discurso –y, paralelamente, discurso político–. Expreso el orden, daré seguimiento.

Resulta sencillo entender la retórica como un sistema complejo que hace uso del lenguaje –auxiliado por la voz y el gesto– con el objetivo de

convencer o persuadir a un auditorio; defiende, además, que no es lo mismo decir las cosas de una forma que de otra. Más allá de emitir enunciados verdaderos, el orador tiene que aparentar que lo son, recurso que los teóricos denominan “verosimilitud”. En síntesis, desde un punto de vista teórico-aristotélico, la retórica es la clasificación de todos los medios de persuasión que existen: argumentos lógicos y emociones, por mencionar algunos, que varían según el género del discurso que se comparte (Asensi 145-151).

Tradicionalmente, la teoría retórica argumentativa reconoce tres tipos de argumentos: *éticos*, *patéticos* y *lógicos*, los cuales trataré en el apartado teórico (Charaudeau y Maingueneau 46-52). En cambio, la persuasión es el resultado de los procesos generales de influencia que se ejercen sobre el otro; en análisis del discurso, también es vista como la intención de comunicar, explicar, legitimar y hacer que cierto grupo de personas comparta el punto de vista expresado por el orador o, en su defecto, la de eliminar discursos opuestos y lograr absoluto dominio del entorno a través de estrategias lingüísticas y extralingüísticas, en algunos casos psicológicas. La manipulación del mensaje mediante la selección de palabras e imágenes, por dar ejemplo, forma parte de sus herramientas (439-440; de Santiago Guervós 429).

Así, el discurso, además de efectuarse en gran variedad de niveles y desde múltiples eventos comunicativos que corresponden a distintos ámbitos sociales, se caracteriza por tratar acontecimientos realizados, por lo que toma en consideración otras formas lingüísticas propias de la actuación y diversos factores del contexto, pues a este último lo regulan convenciones y reglas socioculturales concretas: debe entenderse como la actividad de sujetos inscriptos en ciertas circunstancias. En respuesta a lo anterior, la base del discurso político está en la creación de una imagen favorable y legítima frente a la del oponente, que encarna los valores opuestos.

De ahí que, bajo estos lineamientos, sea conveniente indicar su conexión con una corriente de

estudio conocida como Análisis Crítico del Discurso, la cual explica el discurso como una práctica social, una forma de acción; el analista debe interpretar la opacidad en la producción del discurso mediante pistas, síntomas que sea capaz de describir y justificar. Por tanto, estos deben abordarse con cierta claridad teórica previa y en consideración de tres situaciones fundamentales: el contenido de un texto, la relevancia del mismo –si es secundario o no– y la función que ejecuta el lenguaje, que puede ser ideológica al describir el mundo (Santander 209-211).

Marco teórico

Como sabemos, existen varias propuestas teóricas respecto del viaje de la heroína: en 1990, Maureen Murdock –psicoanalista y alumna de Joseph Campbell– publica *The Heroine's Journey*, cuyo modelo encuentra sus bases en una perspectiva psicológica y es, quizá, el que goza de mayor reconocimiento. Poco tiempo después, en 2001, se imprime *45 Master Characters: Mythic Models for Creating Original Characters* de Victoria Lynn Schmidt; de manera posterior, Valerie Frankel escribe *From Girl to Goddess: The Heroine's Journey through Myth and Legend* (2010). Particularmente, los diseños de Murdock y Schmidt presentan varias similitudes –el primero concentra el periplo de la heroína en ocho etapas, mientras que el segundo lo hace en nueve–, pero, en este caso, el modelo de Schmidt resulta más pertinente para los fines de mi análisis, aunque no todas las fases se ajusten –en términos narrativos– a Daenerys Targaryen.

a) El viaje de la heroína

Victoria Lynn Schmidt describe de la siguiente forma aquellas circunstancias inherentes a la travesía propia de la figura heroica femenina:

1. Ilusión del mundo perfecto: La heroína cree –o intenta convencerse– de que su vida le provoca satisfacción, que el mundo al que pertenece es, en la medida de lo posible, perfecto.

2. Desilusión: Para este momento, la heroína se da cuenta de que el rumbo que ha tomado su vida no le place. Esta consciencia sobre el mundo puede suceder debido a un evento traumático.

3. El despertar: Llegados a este punto, la heroína recibe sus poderes y, con ellos, la oportunidad del cambio (o el reconocimiento de una problemática que debe resolver) que definirá el resto de su viaje.

4. El descenso: Los poderes que obtuvo previamente llevan consigo pruebas y transformaciones. En repetidas ocasiones, el juicio público la desestabiliza, puesto que no actúa según las expectativas sociales.

5. El ojo de la tormenta: A pesar de los obstáculos que enfrenta, la heroína se concibe triunfante y cree que todos sus deseos los llevará a término. Sin embargo, esta calma es aparente, ya que el equilibrio que ha logrado está por romperse.

6. Pérdida o muerte: La heroína sufre una crisis importante y pierde toda esperanza; a esto se suma un abandono de sí misma.

7. El apoyo: Cuando el panorama luce absolutamente gris, la heroína se apoya en algo o en alguien que le ayuda a recuperar su fe en la misión que se había formado.

8. El renacimiento: Tras recobrar su ánimo, la heroína cumple sus objetivos y comprende cuál es su lugar en el mundo.

9. El regreso al nuevo mundo: La heroína es consciente del impacto que ocasionó en el mundo y en quienes la rodean. Su comprensión de sí misma es absoluta: determina cómo debe vivir en adelante.

b) Estética de la Recepción

La Estética de la Recepción surge en 1967 en la Universidad de Constanza, Alemania, como una

respuesta a la predominancia del New Criticism en las universidades, una de las muchas teorías –junto al marxismo y al formalismo– que no deja espacio alguno para la participación activa del lector. En esa instancia, la estética de la recepción sostiene –dentro de un marco muy general– que a partir del contacto con los lectores y de su posterior interpretación de la obra en discusión (narrativa o no), esta adquiere sentido y significado; se traslada a un plano real –de corporalidad–, de modo que termina por integrarse en el mundo y en la cultura. Con base en los parámetros que desarrollaré brevemente, se estudia bajo qué condiciones y de qué manera se da la recepción del objeto.

Sartre habló de la necesaria cooperación entre producción y recepción. Puntualizo: el escritor, como guía del lector, se ve implicado en la lectura, sin embargo, debido a los espacios vacíos o indeterminados que deja el autor en su texto, la audiencia no permanece pasiva. Los apuntes de Roman Ingarden que, a diferencia de otros precursores, contribuyeron de forma sistemática para constituir una teoría general. Declara que

la obra literaria es, a la vez, lenguaje, significado, forma y representación de objetos. Todos estos estratos son objetivos, en el sentido de que, como parte de la obra están en ella, independientemente de su recepción por el lector. Ahora bien, esta estructura de la obra literaria es esquemática puesto que ella no puede decir todo acerca del objeto representado: un personaje, una acción, un paisaje, etc. [...] Así pues, en la obra hay que distinguir lo que está en ella, sobre todo en el objeto representado, y lo indeterminado; o sea, lo que no está en la obra (Sánchez Vázquez 21).

En torno a los “puntos de indeterminación”, comprendemos que se trata de lo que no está en la obra, de lo que no es evidente en el texto fijado por el autor. Su ausencia se justifica gracias a que la estructura esquemática de la obra no puede determinar todo ni decir todo lo que pudiera del objeto representado. De estas inquietudes nace el

proceso de *concreción*, que requerirá de la intervención del receptor y de las posibilidades objetivas que sugiere respecto de la obra; sin embargo, dado que las circunstancias de los lectores varían en cada recepción, también lo harán las recepciones de un mismo texto. Ahora bien, su concreción “constituye una creación puesto que aporta algo nuevo, que no ha sido aportado por el autor. Y si éste es un creador, también lo es el receptor, aunque ciertamente, en virtud de su dependencia respecto de lo ya creado...” (23).

Por su parte, la tesis de Jauss engloba lo siguiente: 1) un horizonte de expectativas, el cual abraza una serie de ideas y concepciones previas que posee el lector sobre el objeto literario –título, autor, temporalidad, conocimiento cultural–, generando un impacto en la manera en que se lee; y 2) un horizonte de experiencias, este se da después de haber concretado nuestra primera lectura: consiste en la valoración explícita de las expectativas formadas. Llegados a este punto, se toman en cuenta los cambios producidos; es decir, si nuestra percepción reafirmó o no lo que pensábamos acerca del texto, si tuvieron cabida nuevas interrogantes e interpretaciones. Sin embargo, la llamada *distancia estética*, es la vara medidora entre ambos horizontes, misma que determina “el carácter artístico [de una obra] por medio de la forma y el grado de su efecto en un público específico” (39). En otras palabras, si la distancia que hay entre los horizontes resulta significativa, el texto tiende a desagradarnos; si la distancia es poca, ocurre lo contrario.

c) La retórica aristotélica: *ethos*, *logos* y *pathos*

La trilogía de los medios de prueba –también conocidos como los principios de persuasión propuestos por Aristóteles–, se ve conformada por las herramientas discursivas *ethos*, *logos* y *pathos*, que son “ingredientes básicos de los que hay que partir, es decir, la palabra, el carácter o la presencia del orador y la emoción o razón con las que se responde al discurso” (de Santiago Guervós 429).

De acuerdo con Patrick Charaudeau y Dominique Maingueneau, el *ethos* –cuya traducción lite-

ral es ‘personaje’– se refiere a la imagen que construye el locutor durante su discurso para influir sobre la audiencia. Desde un análisis pragmático, abraza también las modalidades verbales de la presentación mientras se lleva a cabo cierta interacción (246). Para Aristóteles, por el contrario, adquiere dos posibles sentidos: 1) las virtudes morales que dotan de verosimilitud al orador, y 2) la capacidad de convencimiento que posee el emisor. En todo caso, no se proyecta la personalidad real del mismo.

Ahora bien, si nos concentramos en el enfoque de Maingueneau, es posible observar que otros factores (algunos de ellos externos) determinan la imagen del enunciador: tono, escenario, cualidades (prudencia, benevolencia), el rol social que desempeña y su credibilidad, incluso los estereotipos propios de su contexto cultural. Asimismo, el *ethos* discursivo guarda relación con la imagen previa que posee la audiencia del sujeto, lo que nos lleva a la consideración del *ethos* previo o *prediscursivo*, que es “la representación de la persona del locutor anterior a su toma de palabra... y concierne con frecuencia al fundamento de la imagen que él construye en su discurso: en efecto, él intenta consolidarla, rectificarla, re TRABAJARLA o borrarla” (Charaudeau y Maingueneau 247).

Por consiguiente, el *logos* tiene relación con los argumentos. Estos, para acreditar una premisa, se reconocen por los espectadores lógicos y verosímiles, mas, para convenir su grado de verosimilitud, el argumento debe: a) expresar algo comprobable por los sentidos, b) determinarse verdadero por consenso, c) probarse durante un debate, o d) ser tomado colectivamente como algo cierto e incuestionable. Ahora bien, su instrumento principal es el último componente de la triada aristotélica. Comúnmente entendemos el concepto *pathos* como un desbordamiento emocional, en retórica, sin embargo, hace referencia a uno de los tres tipos de argumentos que pretenden persuadir al receptor, recurrir a la voluntad. Con la finalidad de cumplir tales propósitos, el orador se ciñe a un conjunto de reglas de construcción para su correcto empleo durante la acción discursiva:

1. Mostrar emoción. El orador debe manifestar el estado anímico que busca despertar en la audiencia, autenticarlo por medio de exclamaciones, interjecciones, etcétera. Charaudeau y Maingueneau refieren que el interlocutor “propone a su auditorio un modelo de emoción capaz de desencadenar los mecanismos de la identificación empática. El trabajo emocional se sustenta en el trabajo del *ethos*, que en cierto modo prepara el terreno” (435).

2. Mostrar objetos. Elementos extradiscursivos como la corporalidad o la materia aportan estímulos a la presentación y a la representación; a veces, incluso, son la representación directa de la emoción.

3. Descripción detallada. La utilización de los medios cognitivo-lingüísticos de la descripción nos permite amplificar el lenguaje, inyectarle emociones.

Estas normas se aplican a la escritura literaria clásica, aunque, como observaremos en el análisis, también es factible identificar efectos patémicos en los textos contemporáneos: “... es imposible construir un objeto de discurso sin construir simultáneamente una actitud emocional frente a este objeto” (436).

Análisis

Luego de una serie de reflexiones, me ha resultado ineludible ofrecer una interpretación propia de la enigmática Khaleesi, cuya presencia en la pantalla chica cautivó a millones de lectores y televidentes, dirigiendo el foco de atención hacia un género considerado hecho para un público infantil-juvenil y al mismo tiempo dominado por la figura del héroe varón. Este (re)acercamiento a Daenerys Targaryen, entendida a lo largo de mi investigación como una heroína compleja en la totalidad del término, pretende desenterrar las discusiones teóricas y literarias que circundan su periplo.

Tal y como lo ilustra el título del presente trabajo, creo factible identificar el funcionamiento del

ethos, *logos* y *pathos* según la especificidad del caso: si recordamos las primeras temporadas de *Game of Thrones*, Daenerys es una joven princesa exiliada, víctima del abuso físico y psicológico por parte de su hermano mayor (Viserys), y prometida en matrimonio a un líder guerrero como moneda de cambio por los servicios de un ejército dothraki. Incluso antes de la muerte de Khal Drogo (su esposo), vemos que inicia la rebelión de la heroína contra el sistema patriarcal que la oprime: poco a poco, nombrándose Khaleesi, obtiene cierto grado de independencia y poder hasta que asume su papel como la única heredera legítima del Trono de Hierro.

Visto de esta forma, el modelo que propone Schmidt puede aplicarse a Daenerys Targaryen, sin embargo, hay tres etapas que se conjugan –casi perfectamente– con la triada aristotélica:

1. El despertar: construcción del *ethos* previo. Cuando Daenerys fue consumida por el fuego de la pira funeraria de Khal Drogo, nació, junto a sus dragones, una nueva imagen de sí misma que proyectará siempre: la de una joven sobreviviente al calor de las llamas, un símbolo de esperanza y admiración para su pueblo, la madre de tres criaturas que se creían extintas y cuyos antecesores conquistaron el mundo. La mujer destinada a convertirse en reina.

2. El descenso: arco transformativo y auge lógico. La fuerza que le confieren sus dragones no resulta suficiente ya que, al saberla inexperta en el arte de la guerra y al ser una mujer sin demasiados recursos, diferentes figuras de poder niegan la validez de su reclamo y retiran cualquier apoyo solicitado. En consecuencia, Daenerys se convierte en una excelente oradora y estratega; así, siendo la palabra su mejor arma por el momento, sus discursos se tornan de carácter persuasivo.

3. El renacimiento: perfeccionamiento del *pathos*. Para entonces, la experiencia de

Daenerys como líder política al igual que la acumulación de diferentes fracasos y victorias, fungen como principales motivantes para el perfeccionamiento de sus capacidades discursivas.

Las evidencias anteriores, si bien me permiten ejemplificar a grandes rasgos parte del cometido de este trabajo, abarcan una considerable variedad de subtramas y redes narrativas que no podría detallar plenamente en las páginas restantes, debido a lo cual me concentraré en dos de los discursos que pronuncia Daenerys frente a su ejército de Inmaculados. Pienso que los mismos demuestran el dominio absoluto que posee Daenerys sobre la retórica aristotélica, aunque en etapas diferentes de su periplo, y también retratan los extremos de ambos horizontes (de expectativas y de experiencias) según el impacto que provocó el arco transformativo del personaje en los telespectadores.

El descenso

Escena 1 [T3, Episodio 4; inicia en min: 47:54] (Benioff, D. y Weiss D. B).

Contexto no lingüístico restringido: En esta primera escena, Daenerys, luego de haber aprendido varias lecciones con Los Trece de Qarth, viaja a Astapor para adquirir un ejército. En la mencionada ciudad, la esclavitud es el principal sustento de los grandes Amos; por ende, el ejército de Inmaculados está conformado por hombres que fueron arrebatados de los brazos de sus madres, castrados, y posteriormente torturados para la perfección de su entrenamiento. Se dice que caerían sobre sus espadas si así se les ordenara, pues toda emoción que se considera común en el ser humano no habita en ninguno de ellos.

Contexto lingüístico restringido: A través de Missandei, una joven traductora que también es esclava, Daenerys negocia con el amo Kraznys y le externa su intención de comprar el ejército entero –miles de Inmaculados–, e incluso a aquellos que continúan en entrenamiento. El amo Kraznys se burla de ella y le pregunta cómo pretende costear

tal inversión. Daenerys le ofrece uno de sus dragones a cambio del ejército, a lo que el amo Kraznys acepta, no sin antes exigirle que le sea entregado el más grande y fuerte de los tres (Drogon).

Contexto no lingüístico amplio: Registrada en la historia de los Siete Reinos, la magnificencia y letalidad de los dragones resulta un gran atractivo para toda persona que planifica conquistar diferentes sitios, por lo que, el poseer uno implica obtener numerosas ventajas en el campo de batalla, la posibilidad de vencer al enemigo y un posicionamiento de fuerza y autoridad frente a cualquier público.

- *Ethos prediscursivo*: Daenerys se presentó como la reina legítima de los Siete Reinos desde el momento en que llegó a Astapor y actuó en consecuencia; utiliza a su favor la reputación que ya la antecede para reafirmar su poder e inteligencia.

Daenerys: ¿Está hecho? ¿Me pertenecen?

Missandei: [Pregunta en valyrio]

Amo Kraznys [en valyrio]: Está hecho.

Missandei: Está hecho.

Amo Kraznys [en valyrio]: Ella tiene el látigo.

Missandei: Está hecho. El látigo es suyo, es su amo.

Amo Kraznys [en valyrio]: La puta tiene a su ejército.

Daenerys [en valyrio]: ¡Inmaculados! ¡Marchen al frente! ¡Alto!

Amo Kraznys [en valyrio]: Dile a la perra que su bestia no quiere obedecer.

Daenerys [en valyrio]: Un dragón no es un esclavo.

Amo [en valyrio]: ¿Habla valyrio?

Daenerys [en valyrio]: Soy Daenerys Stormborn de la casa Targaryen, de la sangre de la vieja Valyria. El valyrio es mi lengua materna.

Daenerys [en valyrio]: ¡Inmaculados! ¡Maten a los amos! ¡Maten a los soldados! Maten a cada hombre que sostenga un látigo, pero no lastimen a los niños. Corten las cadenas de cada esclavo que vean.

Amo Kraznys: ¡Yo soy su amo! ¡Mátenla, mátenla!

Daenerys [en valyrio]: Dracarys.

[...]

Daenerys [en valyrio]: ¡Inmaculados! Han sido esclavos toda su vida. Hoy son libres. Cualquier hombre que quiera irse, puede hacerlo y nadie le hará daño. Les doy mi palabra.

Daenerys [en valyrio]: ¿Pelearán por mí? ¿Como hombres libres?

Como se observa en la transcripción, Daenerys emplea la triada aristotélica para conseguir al ejército de Inmaculados y, tras liberarlos, pedir que levanten las armas en su nombre como hombres con la facultad de elegir: la imagen que construye en esta pequeña escena es la de libertadora, la de una monarca que escucha la voz y los deseos de su gente. Sus argumentos, por otra parte, son bastante sencillos –ya que se cimentan en algo comprobable (la esclavitud)– e infalibles al pronunciarlos en la lengua materna, la que comparte con los Inmaculados; además, ejecuta las tres reglas de construcción del *pathos* para persuadir a los soldados a unirse a su causa: manifiesta la emoción que espera inducir en su audiencia valiéndose del látigo que le entregó el amo Kraznys, pero ella lo utiliza para dictar sentencia a los esclavistas. Finalmente, describe breve y oportunamente la tragedia que acometió la vida de aquellos hombres para incentivar un sentido de justicia, la necesidad de obrar correctamente y liberar a otras personas en el mundo.

El renacimiento

Escena 2 [T8, Episodio 6; min: 12:58 – 16:06] (Benioff, D. y Weiss D. B).

Contexto no lingüístico restringido: Daenerys llega a King's Landing y derrota al ejército de los Lannister. La ciudad cae debido al fuego del dragón (Drogon), quien reduce la mitad de la misma a cenizas, provocando la muerte de incontables inocentes. Después de la masacre, Daenerys dirige unas palabras al ejército de Inmaculados (y algunos dothrakis) que le ha conseguido la victoria.

Daenerys [en Dothraki]: ¡Sangre de mi sangre! Cumplieron todas sus promesas. Mataron a mis enemigos en vestimentas de hierro. Derribaron sus casas de piedra. ¡Me han dado los Siete Reinos!

Daenerys [en valyrio]: Torgo Nudho, has caminado a mi lado desde la Plaza del Orgullo. Eres el más valiente de los hombres, el más leal de los soldados. Te nombro comandante de todas mis fuerzas, el Maestro de Guerra de la Reina.

Daenerys [en valyrio]: Inmaculados. Todos fueron arrebatados de los brazos de sus madres y criados como esclavos. Ahora son los libertadores. Han liberado a las personas de Kings Landing de la tiranía, pero la guerra aún no ha terminado. No bajaremos nuestras lanzas hasta haber liberado a todas las personas del mundo.

Daenerys [en valyrio]: Desde Winterfell hasta Dorne, desde Lannisport a Qarth, desde las Islas de Verano al Mar de Jade. Mujeres, hombres y niños han sufrido suficiente bajo la rueda. ¿Romperán la rueda conmigo?

Similar al caso detallado anteriormente, la Madre de Dragones se coloca frente a los Inmaculados y anuncia de manera formal su reciente victoria. Aquí, sin embargo, observamos una estructura argumentativa más precisa (con especial elocuencia en la *dispositio*, *elocutio* y *pronutiatio*), pues la situación lo amerita, ha empezado su reinado. Daenerys parte de la improvisación, pero tiene conocimiento pleno y control sobre el discurso: la modulación de su tono de voz (que es solemne), por ejemplo, deja entrever su práctica como figura política. Refirién-

dome al léxico de la serie, es una auténtica jugadora del Juego de Tronos.

Como sabemos, la audiencia televisiva mostraba simpatía por la dirección que seguía el personaje femenino, ya que encarnaba todos los ideales típicos de un héroe; no obstante, la falta de clasificación –en términos de buenos o malos– que George R. R. Martin les negó a sus personajes, constituye uno de esos puntos de indeterminación mencionados por Ingarden que los lectores/televidentes deberán llenar a partir de su propia lectura.

Retomando los conceptos trabajados por Jauss, es decir, los horizontes de expectativas y de experiencias, podemos pensar que se encuentran en constante transformación: al tratarse de un formato cinematográfico, cuyo texto fijo está incompleto, las expectativas puestas sobre él dependen de la constante calidad visual y argumentativa de diversos factores (secuencias de acción, elenco, vestuario, efectos especiales, estética). Para las últimas temporadas, el enfoque narrativo fue difuminándose y, a falta del material literario original, los productores replicaron las fórmulas dominantes (las del héroe varón) y dieron un vuelco a los personajes que habían construido, sorprendiendo –y decepcionando– a los amantes de la serie con el genocidio cometido por la reina Targaryen, acción que terminó por causar la ruina de la configuración narrativa de una heroína compleja e interesante.

Conclusiones

Hemos visto, hasta ahora, que gracias a los lineamientos que constituyen el viaje de la heroína propuesto por Victoria Lynn Schmidt, se facilita la identificación del diálogo directo entre la triada argumentativa aristotélica y el periplo de Daenerys Targaryen, especialmente en los discursos que dirige a su ejército de Inmaculados, generando un nivel de comprensión superior que puede o no modificar su interpretación colectiva.

Para concluir, pienso que sería interesante realizar un análisis comparativo con el objeto literario y

ahondar más en las diferencias de carácter narrativo en contraste con la serie de televisión; de igual manera, me gustaría realizar algo similar con el resto de los personajes femeninos creados por R. R. Martin, pues la variedad de arquetipos que ostenta *Canción de hielo y fuego* me parece digna de estudiar. Asimismo, creo que hay muchos aspectos más de las teorías seleccionadas –estética de la recepción, viaje de la heroína y retórica aristotélica– que nos darían un resultado más concreto del caso discutido, por lo que sería pertinente poner sobre la mesa dichos vínculos.

Referencias

- “And Now His Watch Is Ended.” *Game of Thrones*, creada por David Benioff y D. B. Weiss, temporada 3, episodio 4, HBO Entertainment, 21 de abril 2013.
- Benioff, David, and Weiss D. B., creadores. *Game of Thrones*. HBO Entertainment, 2011–2019
- Castro Balbuena, Antonio. “El arquetipo heroico femenino en la fantasía épica contemporánea. Daenerys Targaryen, heroína implacable y madre de dragones.” *Miscelánea*, no. 69, 2024, pp. 211–230
- Charaudeau, Patrick y Dominique Maingueneau. *Diccionario de análisis del discurso*. 1.^a ed., Amorrortu Editores, 2005.
- “The Iron Throne.” *Game of Thrones*, creada por David Benioff y D. B. Weiss, temporada 8, episodio 6, HBO Entertainment, 19 mayo 2019.
- “Discurso.” *Diccionario de términos clave de ELE*. Centro Virtual Cervantes. (2008). Recuperado el 13 de diciembre de 2025 de: https://cvc.cervantes.es/Ensenanza/biblioteca_ele/diccionario_ele/diccionario/discurso.htm
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, 2005.
- Santander, Pedro. “Por qué y cómo hacer análisis del discurso.” *Cinta de Moebio*, no. 41, 2011, pp. 207–224. <https://www.moebio.uchile.cl/41/santander.html>
- Santiago Guervós, Javier. “La comunicación persuasiva: discurso político y discurso publicitario.” *Akal*. (2020): 427–445.