

# **CANCIÓN DE HIELO Y FUEGO: LOS «PERSONAJES» EN LA OBRA DE GEORGE R. R. MARTIN**

CASTRO BALBUENA, Antonio\*

[antoniocastro\\_acb@hotmail.es](mailto:antoniocastro_acb@hotmail.es)

*Fecha de recepción:*  
12 de septiembre de 2013

*Fecha de aceptación:*  
1 de octubre de 2013

**Resumen:** Desde la época clásica se ha cultivado el género de la fantasía con importantes obras como la *Iliada* o la *Odisea* de Homero. Sin embargo, es en nuestro siglo cuando este género parece vivir su “época dorada”. Desde la publicación de *El Señor de los Anillos* hasta nuestros días, han surgido centenares de nuevas obras que enriquecen el género, fortalecido gracias a su adaptación filmica o televisiva de estas obras. En este ensayo nos centraremos en uno de los mayores exponentes de la fantasía épica, la saga *Canción de hielo y fuego* de George R. R. Martin. Tras un breve análisis del género en sí, estudiaremos los aspectos teóricos relacionados con los *personajes*, para después dedicarnos a un profundo examen de los personajes que componen dicha obra.

**Palabras clave:** *Canción de Hielo y Fuego* - George R. R. Martin - Juego de Tronos - fantasía - fantasía épica - personajes

**Abstract:** Since the classical period, the fantasy genre has been constructed by important works like *The Iliad* or *The Odyssey* of Homer. However, in the present this genre seems to live its «golden age». Since the publication of *The Lord of the Rings* to our days, hundreds of works have appeared to enrich the fantasy genre, works that have been later adapted to cinema or television. In this essay, we will study one of the greatest exponents of epic fantasy, George R. R. Martin’s series *A Song of Ice and Fire*. After a brief analysis of the genre itself, we will address the theoretical aspects about the *characters*, and then we will perform a detailed review about the *characters* in Martin’s series.

**Keywords:** *A Song of Ice and Fire* - George R. R. Martin - A Game of Thrones - fantasy - epic fantasy - characters

---

\* Este trabajo ha sido realizado para la asignatura «Teoría de la narrativa» y ha contado con la guía del Dr. José Rafael Valles Calatrava, profesor del área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Almería.

*Sólo cerrando las puertas detrás de uno  
se abren ventanas hacia el porvenir.*

Françoise Sagan (1935-2004)

En España, la *Canción de hielo y fuego* de George R. R. Martin debe parte de su popularidad al éxito cosechado por su adaptación televisiva, producida en Estados Unidos por la cadena HBO con el nombre del primer volumen, *A Game of Thrones* (*Juego de Tronos*, en español). Hasta entonces, los lectores avezados del género eran los pocos que podían conocer la obra del autor americano, que, pese a comenzar su carrera literaria como escritor de obras de ciencia ficción y horror, tras su etapa como guionista de Hollywood centró sus esfuerzos en la creación de la serie, convertida después, como veremos más adelante, en buque insignia de la fantasía épica.

En este ensayo nos centraremos en uno de los aspectos de dicha obra: los personajes, aunque de manera introductoria esbozaremos primero una visión general del género literario con que podríamos relacionarla, así como los principales conceptos teóricos que utilizaremos posteriormente para el análisis detallado.

## 1 LA FANTASÍA: INTRODUCCIÓN AL GÉNERO

A la hora de abordar los aspectos teóricos y contextuales más esenciales del género fantástico, recurriremos en primer lugar a la distinción básica que de lo maravilloso concibió el autor búlgaro Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica* (1980). En ella podemos distinguir lo *maravilloso puro* como aquellas obras en las que los elementos sobrenaturales no causan reacción alguna, ya sea en los personajes o en el autor implícito (TODOROV, 1980: 39). Lo maravilloso no debe afrontarse como una actitud hacia los acontecimientos, sino como la naturaleza de los mismos. Según el mencionado estudio, podemos distinguir los siguientes tipos:

- *Maravilloso hiperbólico*: Nos referimos a esta variedad cuando los sucesos poseen la categoría de ‘sobrenatural’ por sus dimensiones, «superiores a las que nos resultan familiares» (*ibid.*, 40).
- *Maravilloso exótico*, cuando los acontecimientos sobrenaturales aparecen como si no lo fueran, es decir, al desarrollarse en regiones que el lector implícito desconoce, de manera que éste no puede negarlos (*ibid.*, 41).
- *Maravilloso instrumental*: Esta categoría de lo maravilloso la describe Todorov como aquella en la que «aparecen pequeños *gadgets*, adelantos técnicos irrealizables en la época descrita, pero después de todo perfectamente posibles» (*ibid.*).
- *Maravilloso científico*: Provocada por el anterior tipo, esta variedad acoge aquellos sucesos sobrenaturales explicados por leyes que la ciencia

contemporánea no reconoce. De los relatos que obedecen a esta naturaleza dice Todorov: «Se trata de relatos en los que, a partir de premisas irracionales, los hechos se encadenan de manera perfectamente lógica» (*ibid.*).

Sin embargo, hemos de tener en cuenta dos factores a la hora de tomar en consideración las clasificaciones y estudios de Todorov. El primero de ellos es la confusión que puede ocasionar la traducción de los conceptos estudiados por el búlgaro, ya que no puede encontrarse una equivalencia totalmente cierta para la distinción entre *fantastique* (traducido al español como ‘lo fantástico’ y en inglés como ‘fantastic’) y *merveilleux* (‘lo maravilloso’ y ‘marvelous’) (STABLEFORD, 2005: 144). Por otra parte, el segundo factor al que nos referíamos es que para Todorov la esencia de *fantastique* (‘lo fantástico’) es «la vacilación entre interpretaciones psicológicas y sobrenaturales de fenómenos exóticos [paranormales], y la indecisión posterior de un personaje en cuanto a si él o el mundo ha sufrido un colapso<sup>1</sup>» (*ibid.*, 145). En el género fantástico, el ‘terror’ y el ‘horror’ no son las únicas sensaciones que pueden desprenderse de sus obras; claro ejemplo de ello son los romances de hadas producidos en Francia durante el siglo XVIII de mano de autores como Lewis Carroll y F. Anstey, así como las comedias compuestas por L. Sprague de Camp y Fletcher Pratt, entre otros (*ibid.*).

No es nuestra intención realizar un estudio profundo de los aspectos teóricos que componen la literatura fantástica, sino más bien arrojar algunos rayos de luz sobre aquellos campos de sombras que puedan resultar de interés para el posterior estudio de los personajes en la obra de George R. R. Martin, claro exponente de la fantasía. Pero ¿qué es la *fantasía*?

Geoffrey Chaucer utilizó el vocablo ‘fantasy’ para referirse a aquellos extraños y peculiares sucesos que no pueden explicarse en la realidad (STABLEFORD, 2005: 35). La palabra empleada por Chaucer no era una simple descripción, sino que estaba imbuida de un significado peyorativo. Así, de referirnos a la fantasía desde esta perspectiva la estaríamos considerando como «una locura autocomplaciente<sup>2</sup>» (*ibid.*). De tal punto de vista se percataría también Tolkien en su ensayo *On Fairy’s Stories*, cuando al buscar en el diccionario el concepto *fairy-story* éste le ofreció las acepciones de “falsedad” y de “historia irreal e increíble” (TOLKIEN, 1992: 1). En este sentido, y más concretamente para defender el género que cultivó, volvió a pronunciarse el escritor en su obra *The Lord of the Rings*:

---

<sup>1</sup> Texto original: «For Todorov, the essence of *fantastique* is the hesitation between psychological and supernatural interpretations of exotic phenomena, and a character’s subsequent indecision as to whether he or the world has suffered a break-down».

<sup>2</sup> «Any dalliance with “fantasy” in the Chaucerian sense tends to be regarded as self-indulgent folly».

Fantasy is a natural human activity. It certainly does not destroy or even insult Reason; and it does not either blunt the appetite for, nor obscure the perception of, scientific verity. On the contrary. The keener and clearer is the reason, the better fantasy will it make. (KUCK, 2011: 14).

No sería hasta después de 1969 cuando el género fantástico fuera conocido como tal; hasta entonces no había dejado de ser «ficción para niños<sup>3</sup>», una concepción que destaca frente al hecho de que un gran número de historias populares acogen en su seno lo que cabría considerar como raíces de la moderna literatura de fantasía (*ibid.*, 37). Algunos críticos, como Neil Barron, defienden incluso la existencia de unas raíces aún más profundas, que crecerían hasta Homero «en una cadena evolutiva más o menos intacta» (*ibid.*, 40).

Durante la consolidación de la literatura fantástica a lo largo del tiempo, se han ido creando a su vez distintos tipos de obra de fantasía en función de sus características. Hemos de partir del hecho de que algunas de esas obras se ocupen de plantear –e incluso mimetizar– un mundo muy similar al nuestro, en el que incluyen un elemento de fantasía en particular. Este tipo de obras las considera Farah Medlesohn como «fantasía intrusiva» (*intrusive fantasy*) (STABLEFORD, 2005: 48). Una vertiente opuesta a esta forma de actuar la encontramos en aquellas obras en las que el lector se ve impulsado desde ese mundo similar al nuestro a otra realidad en la que imperan los elementos fantásticos; Medlesohn las llama en este caso obras de «fantasía de portal» (*portal fantasy*) (*ibid.*). La última categoría de su clasificación obedece al nombre de «fantasía inmersiva» (*immersive fantasy*) (*ibid.*), categoría que Stableford define de la siguiente manera:

This is, in a sense, the ultimate challenge for the writer, the reader, and the techniques of narrative realism: to allow the reader to move directly into a wholehearted heterocosmic creation, without warning or guidance, and to establish facilities that will enable the reader to feel quite at home there in spite of its strangeness (STABLEFORD, 2005: 48-49).

Los creadores de este tipo de obras tienden a calibrar la calidad de las mismas en función de aquellos elementos fantásticos cuya labor no sea mimetizar nuestro mundo real, sino todo lo contrario (*ibid.*, 51). En este sentido, los autores de fantasía *inmersiva* deben prestar atención a la forma de plantear a sus lectores el mundo que han creado, ya que estos lectores tratarán de identificar –por encima de las similitudes– las diferencias entre la realidad del libro que leen y aquella otra realidad en la que viven (*ibid.*).

---

<sup>3</sup> Cf. STABLEFORD (2005: 35): «Before 1969, the description ‘fantasy’, with respect to literary works, was usually only applied to a variety of children’s fiction, the implication between that the folly of fantasizing was something that adults ought put away with other childish things».

Desde el punto de vista de Medlesohn, los personajes de este tipo de obras fantásticas deben asumir los elementos sobrenaturales de la realidad en que han sido creados: «la fantasía del lector es su normalidad, el mundo secundario del lector, su primario»<sup>4</sup>. Pese a todo, y como Stableford sugiere, este comportamiento tiende a debilitar la percepción de lo sobrenatural (*sense of wonder*) que al lector le provoca el mundo fantástico creado por el autor (*ibid.*).

En ocasiones, las obras de fantasía de portal constituyen un preludeo en su propia evolución para devenir una composición *immersiva*. El ejemplo más claro lo encontramos en la obra de Frank Baum, *El maravilloso Mago de Oz* (*The Wonderful Wizard of Oz*), de 1900, cuya protagonista, Dorothy, abandona su Kansas natal para vivir aventuras tan solo en el mundo fantástico de Oz (*ibid.*).

Podemos enlazar la fantasía *immersiva* con una serie de «subgéneros fantásticos» – por llamarlos de algún modo –, que a su vez se basan en conceptos elaborados durante el s. XX y que tienden a enriquecer el propio concepto anteriormente presentado. Sin detenernos demasiado, cabe considerar el de «alta fantasía» (*high fantasy*), acuñado por Alexander, Zahorski y Boyer, de la que quedarían excluidos otros tipos *immersivos* como la fantasía gótica o la fantasía animal (STABLEFORD, 2005: 198). Sin embargo, de todos esos conceptos hemos de dirigir nuestra atención al subgénero de la «fantasía épica» (*epic fantasy*), grupo en el que podemos situar la colección de George R. R. Martin *Canción de hielo y fuego* (*A Song of Ice and Fire*), objeto de estudio de este ensayo.

Como decíamos anteriormente, podemos encontrar los primeros conatos de fantasía en obras clásicas, entre las que podríamos destacar *La Ilíada* y *La Odisea*, de Homero; el *Gilgamesh* sumerio, así como obras posteriores como el *Orlando furioso* (1516) de Ariosto (*ibid.*, 130) y el *Amadís de Gaula*, también del siglo XVI. La tradición de la poesía épica sería perpetuada a lo largo de los siglos XIX y XX por autores como Percy Shelley, Andrew Lang y John Gardner; pero, pese a representar muchos de aquellos textos principales las raíces del género fantástico, encontramos en una obra concreta una relación especial entre los *poemas épicos* y la *fantasía* (*ibid.*). Nos referimos a la Tierra Media, universo creado por J. R. R. Tolkien a mediados del s. XX, que actúa como puente entre lo épico clásico y lo moderno; en otras palabras, la obra de Tolkien compone el primer modelo de fantasía épica actual (*ibid.*, 131). Por si fuera poco, la filmación de su trilogía *El Señor de los Anillos* (*The Lord of the Rings*), más de cincuenta años después, consiguió que la fantasía aumentara prodigiosamente su popularidad entre el gran público, un fenómeno que los libros no habían logrado del todo (KUCK, 2011: 12). La consecuencia más evidente de la aparición de la obra de

---

<sup>4</sup> Cf. STABLEFORD (2005: 55): «Characters in immersive fantasies have to take the fantastic elements by which they are surrounded entirely for granted; the reader's fantasy is their normality, the reader's secondary world their primary».

Tolkien en la gran pantalla ha sido la posterior adaptación al cine de otras obras fantásticas, como la serie de J. K. Rowling *Harry Potter* (2001-2011) o el cómic *300* (2006), entre otras muchas (*ibid.*). A la hora de hablar sobre la presencia e importancia de lo fantástico en la actualidad, tampoco podemos olvidar el peso que han tenido en la sociedad los juegos de multijugador *online* para ordenador, que han desarrollado varios de los mundos imaginarios que primero vieron la luz en las páginas de los libros<sup>5</sup> (*ibid.*).

Entre los principales exponentes de la literatura de fantasía épica cabría destacar a Terry Brooks, Robert Jordan, Robin Hobb y Kate Elliot, aunque por el volumen y ambición de sus proyectos no podemos olvidar a Steven Erikson (*Malazan Book of the Fallen*, en español *Malaz: El Libro de los Caídos*, 1999-2011), Tad Williams (*Memory, Sorrow and Thorn* [*Añoranzas y pesares*], 1990-1994) y George R. R. Martin (*A Song of Ice and Fire* [*Canción de hielo y fuego*], 1996-2012) (STABLEFORD, 2005: 131). Sus obras –de fantasía épica, ya sea *immersiva* o de portal– reúnen una serie de características en común, además de su género: están divididas en varios volúmenes (que normalmente exceden la trilogía), en los que se construye mediante imágenes históricas o geográficas el mundo secundario –o primario– en que se desarrollan sus tramas, así como los héroes y mitos de dicha realidad (*ibid.*).

La serie alrededor de la que gira este ensayo, la *Canción de hielo y fuego* de George R. R. Martin, consta actualmente de cinco volúmenes: *Juego de Tronos* (*A Game of Thrones*, 1996), *Choque de reyes* (*A Clash of Kings*, 1998), *Tormenta de espadas* (*A Storm of Swords*, 2000), *Festín de cuervos* (*A Feast for Crows*, 2004) y *Danza de dragones* (*A Dance with Dragons*, 2012). En todos ellos se construye, piedra a piedra, párrafo a párrafo y capítulo a capítulo, el mundo de Poniente (*Westeros*), así como sus orígenes y su pasado más reciente, entretejidos por un gran número de mitos y cuentos que alimentan las tramas principales. Sobre sus héroes y personajes hablaremos más adelante.

---

<sup>5</sup> «So much so, in fact, that Massively Multi Player Online Role-Playing Games (MMORPGs, or more simply, MMOs, born from the more traditional tabletop role-playing games, which later gave way to single-player computer games set in fantastical environments) have cemented fantasy's popularity by bringing the fantastical landscapes of J. R. R. Tolkien's Middle-earth (*Lord of the Rings Online*), Howard's Hyboria (*Age of Conan*), George Lucas' Star Wars galaxies (*Star Wars: The Old Republic*), and a wider host of the fantastical to the foreground of modern computer technology, enabling average, ordinary citizens to live out their own personal fantasies in these popular realms».

## 2 ASPECTOS TEÓRICOS DE LOS PERSONAJES EN LA NOVELA

Tras analizar con brevedad los focos conceptuales del género fantástico, ahora hemos de prestar atención a los aspectos más teóricos sobre los personajes antes de realizar el examen profundo de los habitantes del mundo de Poniente, personajes que gozan de gran importancia a la hora de participar en ‘lo fantástico’ de la obra: «Lo fantástico implica una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados» (TODOROV, 1980: 23).

Para el estudio teórico de los personajes nos serviremos de la obra del profesor Valles Calatrava *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Así, distinguiremos dos grandes apartados: el primero, referido a sus papeles funcionales, donde nos ocuparemos de los aspectos más ‘objetivos’ de los mismos (signos de relación); y el segundo, dedicado a la identidad y actuación de los personajes, donde trataremos las facetas más subjetivas de estos individuos literarios (signos del ser, signos de acción o situación).

### 2.1 FUNCIÓN DE LOS PERSONAJES: PROPP Y GREIMAS

Podemos diferenciar una serie de esquemas que, a lo largo del tiempo, han contribuido a la evolución de la teoría narrativa en este aspecto. Así, hablamos en primer lugar del planteamiento de Propp, para quien los personajes no varían: «Sus funciones son las mismas en todos los relatos; cambia tan solo la forma de denominarlos» (VALLES, 2008: 161). Las oposiciones sobre las que se basaban los estudios de Propp son las siguientes:

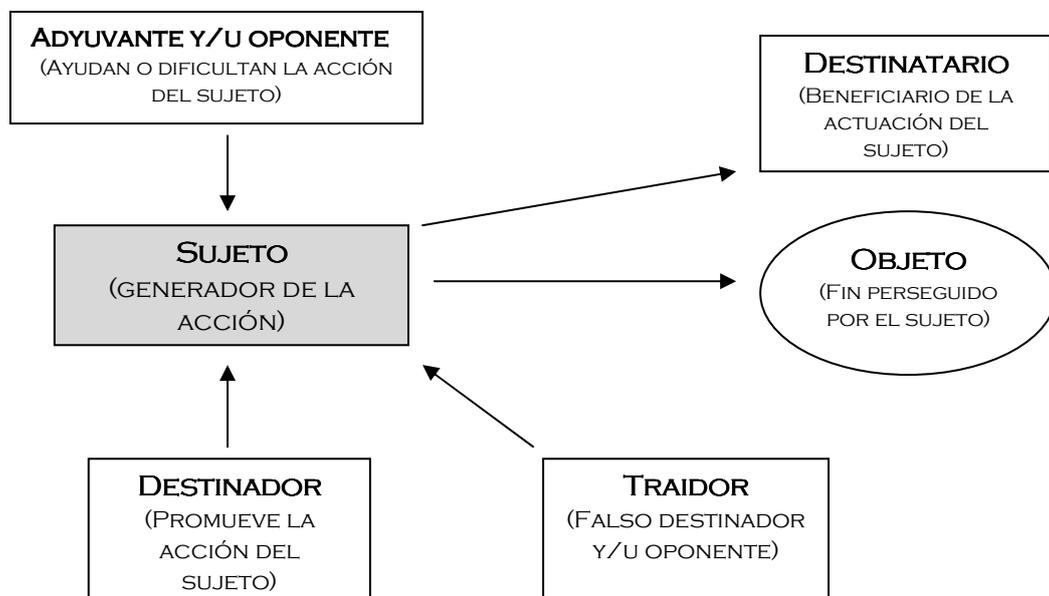
AGRESOR (MALVADO)	HÉROE
AUXILIAR	FALSO HÉROE
DONANTE / PROVEEDOR (CAUSA)	MANDATARIO (FIN)
PRINCESA (PERSONAJE BUSCADO)	

Siguiendo las ideas de su predecesor, Bremond –un destacado estructuralista– refuerza el análisis funcional de los personajes mediante la figura del *agente*, un «papel narrativo realizado por los personajes, que generan ciertas acciones y procesos» (*ibid.*), frente al *paciente*, quien «sufrir las acciones y procesos» (*ibid.*, 162) del agente.

Mas el modelo de Propp no fue tan solo utilizado por Bremond, sino que otros imitaron al estructuralista y lo utilizaron para formular sus propias ideas, como Souriau, que tomaría el modelo de Propp para realizar el suyo propio pero aplicado al teatro. Más adelante, Bourneuf y Ouellet adaptarían el de Souriau para devolverlo al campo narrativo, pero lo dividieron tan solo en seis fuerzas narrativas: *protagonista*, *antagonista*, *ayudante*, *destinador*, *destinatario*, y *objeto* (*ibid.*).

Pero por encima de todos ellos destaca, por su importancia, el esquema de Greimas, que está basado en la teoría de los *actantes* de Tesnière. El profesor Valles Calatrava define el concepto de *actante* como aquel «papel funcional o sintáctico que desempeñan distintas entidades en el nivel de la historia de cada relato» (*ibid.*), aunque también debemos prestar atención a la explicación que Darío Villanueva tiene sobre los actantes: «[Es aquella] función básica en la sintaxis de la acción narrativa que articula la historia contada en la novela, y que puede ser desempeñada por uno o varios personajes o por fuerzas objetivas –por ejemplo, el dinero–, subjetivas –la ambición–, trascendentales –la Divinidad– o simbólicas –el Bien o el Mal–» (*ibid.*, 163).

El esquema de Greimas –al que posteriormente recurriremos en nuestro examen de los personajes de Martin– utiliza la filosofía clásica como ejemplo. A continuación lo planteamos en la siguiente figura:

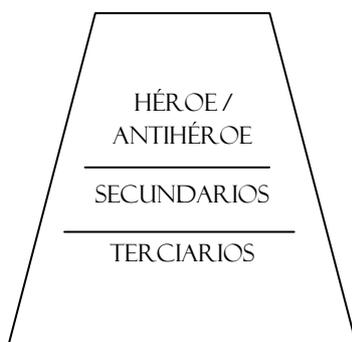


Además del concepto de *actante*, en Greimas observamos la inclusión de un término más, el de *actor*, que el profesor Valles describe como el «término sustitutivo del de personaje» (*ibid.*, 164), pero que posee un mayor número de connotaciones psicomorales. En este campo, Greimas acepta que los actores puedan ser individuales o colectivos y figurativos o conceptuales (*ibid.*). Mientras que la categoría de personaje obedece más bien a lo referente a la identidad personal –como el nombre, la caracterización, etc.– del actuante, el concepto de actor permite el estudio de actuaciones «de pensamiento, palabra, gesto y movimiento» en referencia a un determinado acontecimiento (*ibid.*). Mediante este término también se puede establecer

la relación con los acontecimientos, esto es, se hace tangible el comportamiento del personaje respecto a la acción.

Tras el *actante* y el *actor*, ahora hemos de prestar atención a la idea de *figura*, es decir, aquella unidad de contenido que reviste a los actores de un significado específico; así, los personajes adquieren «una serie de rasgos como ‘bueno’ o ‘ingenuo’» (*ibid.*). Puede entenderse también como un papel temático: el tonto, el honrado, el caballero...

Además de las clasificaciones señaladas anteriormente, no hemos de olvidar la distinción en rangos de Jespersen, basada en la relevancia narrativa. Esta distinción se caracteriza por su diferenciación entre personajes primarios, secundarios y terciarios (*ibid.*, 165).



Como observamos en la figura de la izquierda, el lugar de máxima relevancia lo ocuparía el *héroe*, a quien podríamos considerar como el protagonista principal, especialmente de algunas modalidades fantásticas novelescas o épicas (*ibid.*, 165). Su presencia implica una visión y una actitud narrativa de exaltación de todo lo relacionado con él, provocando un comportamiento que podríamos denominar *heroicocéntrico*. Además, el héroe puede determinar el tipo de relato. Para Lukács, que lo considera un «sujeto problemático o en conflicto con el mundo» (*ibid.*), puede encontrarse en novelas idealistas si además se evade de la realidad o, si decide hacer todo lo contrario —aprender de ella—, en novelas de aprendizaje.

Junto al héroe, encontramos en el escalón superior al antihéroe, un tipo de protagonista que, al igual que el anterior, puede desempeñar la función de sujeto. En el antihéroe encontramos una ausencia de cualidades heroicas y/o posesión de las contrarias a estas (*ibid.*, 166). Cualquier protagonista de una novela picaresca podría ser un claro ejemplo de *antihéroe*, aunque, como nos encontramos en un ensayo sobre el género fantástico, ofrecemos un ejemplo acorde a ello. Así, situamos como *antihéroe* a Geralt de Rivia, protagonista de la obra homónima de Andrzej Sapkowski y que representa la posesión de características totalmente contrarias a lo que podría esperarse de un héroe clásico (SAPKOWSKI, 2002).

En cuanto a los personajes secundarios, son aquellos caracterizados por una relevancia media en la trama como adyuvantes u oponentes (VALLES, 2008; 166). Un tipo especial de personaje secundario es el *confidente*, adyuvante que posee un «destacado papel de interlocución de los pensamientos del protagonista» (*ibid.*).

Por último, los personajes terciarios no participan activamente en el desarrollo de la acción, aunque sí aparezcan de modo pasivo en ciertos acontecimientos. Su cometido principal es contribuir a la «ambientación y creación de verosimilitud en la novela»



En la caracterización influyen procedimientos como:

- El *emblema*, estudiado por Ducrot y Todorov como la «asociación metonímica de un determinado objeto o lugar con un personaje» (*ibid.*).
- La *transfiguración*, consistente en la metamorfosis de un personaje cuyas cualidades se ven afectadas en dicho proceso. Esta técnica, que puede servir para incluir en la narración el tema del «doble», puede ser de varios tipos: fusión en un solo individuo de dos diferentes; fisión de un individuo en dos entes; y la metamorfosis (conversión, reversible o no) del personaje en dos o más, ya sean humanos o inhumanos.
- La *animalización* o *humanización*, basadas en la «atribución a un determinado ente ficcional de determinados rasgos caracteriológicos y actuacionales propios de otra clase de seres» (*ibid.*).

La caracterización influye además en clasificaciones de los personajes. Un ejemplo de ello es la distinción ideada por Forster entre *flat & round characters* o personajes planos y redondeados, siendo los primeros individuos esquemáticos y previsibles frente a los segundos, más complejos y cuya capacidad de sorprender al lector es mayor (*ibid.*, 171).

Para constituir la identidad de los personajes no hemos de olvidar el concepto de *rasgo*, es decir, aquellos elementos que configuran la caracterización del personaje. Barthes entendía estos rasgos como «una combinación de semas regulados por distintos códigos» (*ibid.*, 172), y Chatman toma esta idea con la intención de unir los avances psicológicos al progreso narrativo de la obra. De esta manera, la descripción del personaje se elabora con el propio avance de la trama.

De este concepto de rasgo emana una nueva clasificación de personajes, divisibles en dos tipos: *personajes sinónimos*, es decir, contruidos mediante los mismos ejes semánticos, y *personajes borrados* o *erased characters*, aquellos que se muestran como «entes humanos individuales» pero que después son suprimidos «para ser mostrados únicamente como una creación del novelista» (*ibid.*, 173).

Por otro lado, el *tipo* es aquel elemento incluido en el personaje para fijar su pertenencia a un determinado grupo humano. El tipo puede ser un arquetipo (el gracioso, el avaro, el traidor), un modelo afianzado en la tradición literaria (el *miles gloriosus* de Plauto) o una figura narrativa relacionada con el folclore.

En la identificación del personaje también juega un papel de importancia *el discurso que emplee*, es decir, «la capacidad narrativa de reproducir los pensamientos y palabras de este [el personaje] de una forma –más o menos– autónoma o regida, directa o indirecta» (*ibid.*, 175). En este sentido, es de notable importancia el *idiolecto*, esto es, la modalidad discursiva por la que se decanta cada personaje. Ahora bien, hemos de tener en cuenta –como nos recuerda Todorov–, que la palabra de los personajes no

puede ser tomada como una verdad absoluta: pueden ser verdad o mentira, como en el discurso cotidiano. La línea entre lo cierto y lo falso se vuelve más compleja de mantener en el caso de enfrentarnos a un narrador-personaje, ya que, como narrador, su discurso no puede ser sometido a una prueba de verdad, pero, como acabamos de decir, no ocurre lo mismo con su faceta de personaje (TODOROV, 1980: 60).

El *diálogo* está relacionado de manera estrecha con la escena; así, si el diálogo es libre y está desprovisto del control del narrador, nos estaremos refiriendo a un *diálogo puro*, mientras que si las palabras del personaje se encuentran en mayor o menor medida en manos del narrador, será un *diálogo narrativizado* (VALLES, 2008: 175).

### 3 ANÁLISIS: LOS PERSONAJES EN *CANCIÓN DE HIELO Y FUEGO*

Hemos acabado de exponer toda la teoría que necesitamos para embarcarnos en el análisis profundo de los personajes de *Canción de hielo y fuego*, pero, como habíamos citado anteriormente en palabras de Todorov, aún nos queda una última cosa por hacer. Porque ¿cómo podríamos analizar estos personajes sin tener idea del mundo en el que viven y mueren?

A continuación ofreceremos una serie de líneas generales que ayudarán a entender Poniente (*Westeros*) y sus habitantes, así como el argumento y la miríada de tramas que, como una tela de araña, se extienden por las páginas de la citada *pentalogía*.

#### 3.1 SE ACERCA EL INVIERNO

El Trono de Hierro está forjado con los cientos de espadas de los enemigos caídos de los Targaryen, la dinastía real que gobierna los Siete Reinos desde Desembarco del Rey, la capital. Cada uno de esos reinos es regentado por un Guardián, que a la vez es el cabeza de una familia en particular. Sin embargo, el orden se ve alterado cuando el príncipe Targaryen secuestra a Lyanna, que forma parte de la familia Stark –Guardianes del Norte–, y su padre y su hermano deciden marchar a la capital para exigir su liberación. Allí, el Rey Aerys II Targaryen *el Loco* rechaza sus demandas y los ejecuta en la misma sala del trono (MARTIN, 2002; SANDQVIST, 2012: 10).

Robert Baratheon, prometido de Lyanna y amigo de los Stark, decide rebelarse entonces contra el Trono de Hierro. La guerra estalla, provocando el enfrentamiento entre las familias feudales que anteriormente habían sido aliadas para lograr el poder o defenderlo; cada uno se posiciona donde más le conviene. Finalmente, y gracias a la traición de los Lannister –cuyo hijo predilecto, miembro de la Guardia Real, asesinó al mismo rey–, la coalición de los Stark-Baratheon toma la capital y el conflicto acaba con la muerte sangrienta del resto de la familia real; de todos ellos, salvo dos: Viserys y

Daenerys Targaryen lograron escapar en el último momento sin que nadie lo supiera (*ibid.*).

El mundo de *Canción de hielo y fuego* está configurado sobre la base de las directrices del sistema feudal que se desarrolló en nuestra Europa medieval, pero instalado en las tierras de Poniente (SANDQVIST, 2012: 10). La Rebelión de Robert *el Usurpador*, que acabamos de narrar, es el contexto en el que se sitúan los personajes esenciales de la obra.

Años después de dicho conflicto, el rey Robert Baratheon viaja acompañado de toda su familia –formada mediante un matrimonio de conveniencia con Cersei Lannister– a Invernalía, donde lo espera su amigo Eddard «Ned» Stark junto con su propia esposa y descendientes (MARTIN, 2002). Pero no se trata de una visita de placer: el rey propone al líder de los Stark que viaje con él a Desembarco del Rey para convertirse en su mano derecha, en la Mano del Rey, tras la muerte de Jon Arryn. Pero Ned no está seguro, pues es buen conocedor del nido de víboras que es la capital, donde tendría que encontrarse con el resto de miembros de la corte real: Varys, el eunuco Consejero de los Rumores; Petyr Baelish *Meñique*, quien posee varios prostíbulos en la ciudad y ostenta el cargo de Consejero de la Moneda; y, entre otros, el Gran Maestre Pycelle, cuya lealtad resulta como una sombra que se extiende más hacia los Lannister que hacia la figura del propio rey (*ibid.*).

Pero los problemas de Ned Stark no son tan solo los ladinos consejeros del rey. Durante la visita del rey en Invernalía, un cuervo llega con un mensaje de Lysa Arryn, hermana de su esposa Catelyn, en el que acusa a los Lannister del asesinato de su marido Jon Arryn, anterior Mano del Rey<sup>6</sup>. Entonces, Ned Stark no tiene más remedio que obedecer las órdenes del Rey y marchar con él al sur, acompañado por sus dos hijas, Sansa y Arya (MARTIN, 2002).

Quizá el lema de la casa Stark, «SE ACERCA EL INVIERNO» (*Winter is coming*), sea un claro prelude de lo que ocurre al norte, a kilómetros de Invernalía. Allí se alza el Muro, una construcción formada por centenares de bloques de hielo de decenas de metros de alto que separan las tierras del Rey de aquellas denominadas como Más Allá del Muro. El emplazamiento defensivo está custodiado por la Guardia de la Noche, una orden militar en decadencia que debe defender el Muro de los salvajes y quizá de algo más (MARTIN, 2002). Los Otros, criaturas de la noche que hasta hacía poco vivían tan solo en los cuentos para niños, parecen haber regresado mientras los señores de los Siete Reinos están entretenidos con sus rencillas políticas. Al Muro marcha Jon Nieve,

---

<sup>6</sup> «During the King's visit at Winterfell, conflicts start to arouse when Lysa Arryn, Catelyn Stark's sister, secretly accuses the Lannisters of the murder of her husband Jon Arryn. Ned has no choice but to follow King Robert when he decides that it is time for them to leave for the south, but the mistrust of the Lannisters follows him» (SANDQVIST, 2012; 11)

bastardo de Ned Stark, para enrolarse en la Guardia de la Noche y seguir los pasos de su tío Benjen.

A kilómetros de distancia del Muro y de los Siete Reinos, al otro lado del mar, se encuentran ocultos y protegidos por un rico mercader los herederos perdidos del Trono de Hierro; Daenerys y Viserys Targaryen buscan la forma de conseguir un ejército y una flota para cruzar el Mar Angosto y desembarcar en las costas del Rey Robert. Pero, pese a conseguir un matrimonio entre su hermana y un salvaje señor de los caballos –el *dothraki* Khal Drogo–, Viserys ve frustrados todos sus intentos por recuperar el trono de su familia, y, tras su muerte, Daenerys se convierte en la única heredera Targaryen con vida (*ibid.*).

### 3.2 *PONIENSIS*: LOS HABITANTES DEL MUNDO DE MARTIN

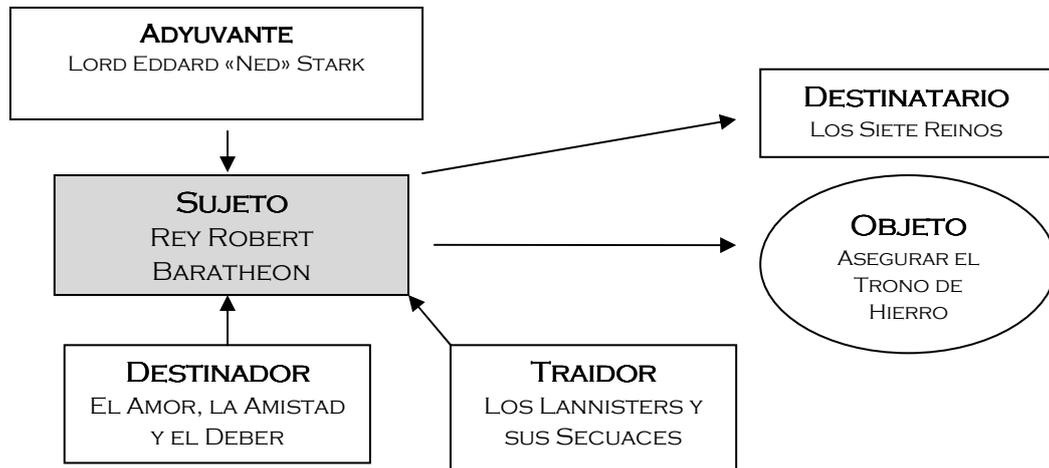
Mas no podemos olvidar que las piezas que constituyen el universo de *Canción de hielo y fuego* no son tan solo los acontecimientos que hemos mencionado anteriormente, sino las decisiones que tomaron, toman y tomarán los personajes que conforman dicha realidad. Apenas hemos esbozado con ligeras pinceladas el concepto de un mundo en el que las estaciones climatológicas pueden durar años –inviernos de más de cinco años, niños que nacen y mueren conociendo tan solo el verano...–, ya que es imposible comparar el Poniente del primer volumen de la colección (*Juego de Tronos*) con la situación expuesta en el último publicado, *Danza de Dragones*.

En nuestro análisis nos ha sido imposible incluir a todos los personajes «de peso» que aparecen en el libro. Para ello, necesitaríamos el doble o el triple de espacio en el que desarrollarlos; por ello, hemos escogido a los más representativos, todos ellos *primarios*, tratando de abarcar todas las líneas argumentales que componen la compleja red narrativa de la obra, así como de incluir a aquellos que expongan con más claridad y evidencia los conceptos teóricos expuestos con anterioridad.

### 3.3 REY ROBERT BARATHEON, UN HÉROE VENIDO A MENOS

Robert Baratheon, más conocido como *el Usurpador*. Su muerte se torna violenta y sangrienta, aunque también satírica, confusa y –en especial para Ned Stark–, totalmente fuera de lugar. El fallecimiento del rey deja en un muy mal lugar a su amigo y Mano, que recibe de pronto todo el peso del gobierno y la responsabilidad de gestionar el conflicto que está a punto de estallar entre su familia y los Lannister (MARTIN, 2002). Esa misma muerte es el motivo que desencadenaría todos los sucesos que habrían de venir después, ya que, de seguir con vida, tal vez ninguno de ellos habría tenido lugar. De ahí su relevancia, tanto narrativa como en este mismo análisis.

Por su utilidad, complejidad y desarrollo, nos serviremos –ahora y en adelante– del esquema actancial de Greimas que empleamos anteriormente para exponer los valores funcionales de los personajes. Situando a Robert Baratheon como eje esquemático, podemos distinguir los siguientes actantes:



La posición de *actor* puede definirse en relación a una serie de acontecimientos. Así, recordamos que la Rebelión de Robert se desencadenó por el amor que este profesaba a la hermana de su mejor amigo, Lyanna Stark. Después, cuando entró en la capital con su maza y su caballo, triunfante (MARTIN, 2002), todo pareció desvanecerse como una noche de borrachera y celebración. Para asegurar el control de los Siete Reinos debió desposarse con una mujer a la que no amaba –Cersei Lannister–, aún con el recuerdo de la difunta Lyanna, y todo para que el reinado de terror de los Targaryen no regresara a los Siete Reinos. Su muerte, a manos de un jabalí furioso aprovechando que el rey –en un exceso de alcohol y veneno– había bebido de más durante su cacería, fue planeada con sutileza y durante largo tiempo por su esposa Cersei. Al final resultó que el enemigo más peligroso de Robert no estaba en el campo de batalla, sino en su propia cama.

Si buscamos palabras o gestos, no podemos más que ofrecer la primera de sus líneas dialogales a su llegada al hogar de su mejor amigo:

—¡Ned! ¡Cómo me alegro de verte! ¡Sigues igual, no sonríes ni aunque te maten! —El Rey lo examinó de pies a cabeza y soltó una carcajada—. ¡No has cambiado nada! (MARTIN, 2002: I 48).

En cuanto a la *figura* que determina al personaje de Robert, podríamos tomar la de ‘el rey’, o incluso la de ‘el rey borracho’ si consideramos importante dicha característica. Ebrio o no, el monarca pertenece a la categoría de personajes primarios debido al peso narrativo que soporta y que mencionábamos en la página anterior. Ahora bien, la distinción entre héroe y antihéroe no es tan sencilla. Si consideramos al Robert Baratheon de las historias, al Usurpador, tendremos al *héroe* valiente, apuesto y dotado de una fuerza

espectacular, capaz de aplastar a cualquiera. Sin embargo, hemos de ceñirnos al que aparece en la acción narrativa: gordo, borracho y malhablado; cansado de gobernar, sediento de vino y mujeres; incapaz de abrocharse siquiera la coraza o de sujetar la maza que tanto lo distinguía en su juventud (*ibid.*). Sin duda, encaja más con la distinción de *antihéroe*, como sujeto en conflicto con el mundo —que desatiende a su esposa, a su reino y a su familia— y que merece la exaltación propia tan solo de un *héroe venido a menos*.

La identidad de Robert Baratheon como *personaje* ya la hemos esbozado en nuestro análisis, aunque ahora la concretaremos. Aprovechando la anterior mención de su primera línea de diálogo, ofrecemos la *heterocaracterización directa* que encontramos desde el punto de vista de Ned Stark:

[Tras recordar la descripción de la juventud de Robert] En aquellos tiempos, el olor del cuero y la sangre lo envolvía como un perfume. Ahora era el perfume lo que lo envolvía como un perfume, y tenía una circunferencia tan excepcional como su estatura. [...] Desde aquella noche en que estuvieron juntos ante la fortaleza vencida, [...] el Rey había engordado al menos cuatro arrobas. Lucía una barba negra y tan basta como el alambre, que por lo menos servía para ocultar la papada y los temblorosos mofletes del Rey, pero nada podía disimular la barriga ni las bolsas oscuras bajo los ojos. Pero ahora Robert era el Rey de Ned, y no sólo un amigo. No podía decirle aquello (MARTIN, 2002: I 48-49).

Pese a todo, a lo largo del relato y con cada una de las intervenciones del rey se añaden a su descripción nuevos detalles —físicos o psicomorales—, lo que podría degenerar en una *caracterización indirecta*.

Por último, hemos de prestar atención al *idiolecto* empleado por el rey en sus líneas dialogales: descuidado, coloquial, poco o nada elegante; nada propio de un rey. Es directo, claro y sincero; cercano, tal vez. Como prueba de ello, ofrecemos una nueva línea de diálogo entre él y su amigo Eddard:

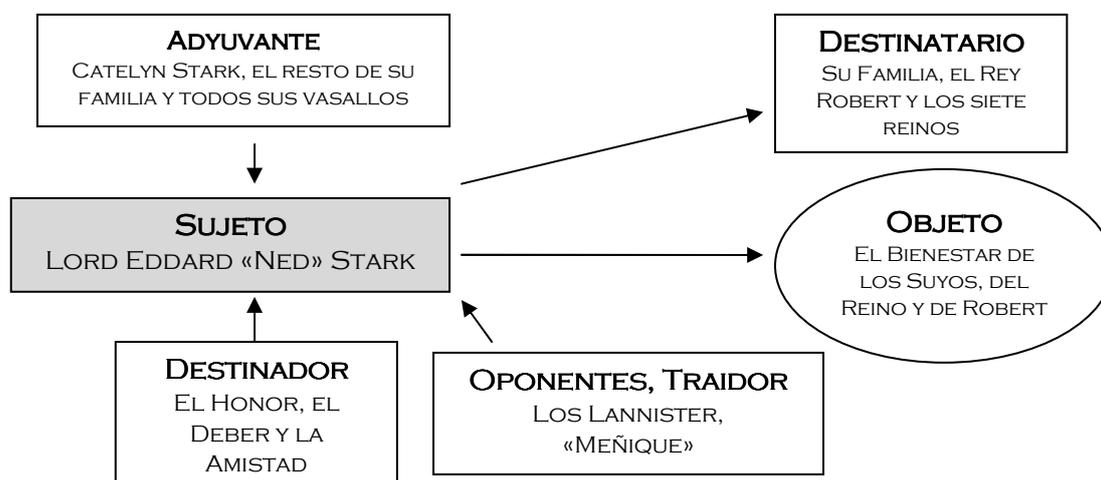
—[...] ¡Y las mujeres, Ned! —exclamó, con los ojos chispeantes—. Te juro que parece que, con el calor, las mujeres se olvidan del recato. Nadan desnudas en el río, justo ante los muros del castillo. En las calles hace demasiado calor para la ropa de lana o piel, así que van por ahí con esos vestiditos cortos, de seda si tienen dinero y de algodón si no, pero qué más da, en cuanto empiezan a sudar, el tejido se les pega a la piel y es como si fueran desnudas. —El Rey se rio con ganas (MARTIN, 2002: I 50).

Pero si el rey Robert posee la corona de los Siete Reinos no es solo por su intervención militar, sino también debido a la actuación de dos importantes personajes más: su amigo Lord Eddard Stark, y *el Matarreyes*, Ser Jaime Lannister, a quienes analizaremos en las siguientes páginas.

### 3.4 LORD EDDARD «NED» STARK, EL LOBO DEL NORTE

Tras la Rebelión de Robert, Ned Stark regresó con los suyos al Norte, a su castillo de Invernalía, para regentarlo como Guardián del Norte después de la muerte de su padre y de su hermano mayor a manos del Rey Loco. Pero el gobierno del Norte, que le habría correspondido a su hermano Brandon de no haber fallecido, no fue lo único que recibió como único heredero de la familia del lobo huargo, emblema de los Stark; también tuvo que hacerse cargo del enlace matrimonial que se había formalizado entre su hermano y la hija de los Tully, los señores de las Tierras de los Ríos. Así, se vio casado con Catelyn Tully, a quien tan solo había conocido como la prometida de su hermano, y quien debía ahora darle hijos y acompañarle en el gobierno del Norte.

Como hicimos anteriormente con su buen amigo Robert, podemos identificar los siguientes actantes con Lord Stark como eje:



Lo que impulsa a Ned Stark a aceptar el cargo de Mano del Rey es el honor y la amistad que la figura del monarca le profesan, así como el sentimiento de lograr la justicia en los Siete Reinos. Para ello, la tarea de Ned –como *actor*– no es sencilla: descubrir por qué la muerte de Jon Arryn –la anterior Mano del Rey– está sumida en el misterio y, a la vez, enfrentarse a los peligrosos Lannister en la capital.

Preocupado por la justicia y ansioso por descubrir al asesino de Jon Arryn, se topa con la verdad acerca de los hijos del rey, todos rubios como Lannisters, todos rubios como leones, el blasón de dicha casa feudal. Así, cabe identificar la *figura* de Lord Stark como la de ‘el justo’, pues, pese a saber el peligro que corría en la capital, decide permanecer allí y tratar de enfrentarse a la verdad. Dicha figura lo condiciona entre los personajes primarios como *héroe*, y ya desde el comienzo notamos cómo se plantea su presencia desde un punto de vista *heroicocéntrico* a ojos de su hijo pequeño, Bran. Es él mismo quien lleva a cabo la *heterocaracterización directa* de su padre como *personaje*:

El padre de Bran se erguía solemne a lomos de su caballo, con el largo pelo castaño agitado por el viento. Llevaba la barba muy corta, salpicada de canas, que le hacían aparentar más años de los treinta y cinco que tenía. Aquel día tenía una expresión adusta y no se parecía en nada al hombre que por las noches se sentaba junto al fuego y hablaba con voz suave de la edad de los héroes y los hijos del bosque. Bran pensó que se había quitado la cara de padre y que se había puesto la de Lord Stark de Invernalía (MARTIN, 2002: I 23).

Sin apartarnos demasiado de esta cita, centramos nuestra atención en la frase que hemos subrayado. Las palabras del pequeño Bran nos pueden servir como introducción, en la narración del tema del «doble», con una *transfiguración*, por así decirlo, «figurada» de cómo el personaje de Eddard Stark debe actuar en ocasiones como Guardián del Norte –en la ejecución de aquel proscrito– o como padre y esposo al encontrarse con su familia.

Como sucedía anteriormente con Robert Baratheon –y como suele ocurrir de manera común con el resto de personajes–, los rasgos de la *psiquis* de Ned se ven descritos más adelante mediante sus acciones, decisiones y/o pensamientos, consiguiendo de igual modo una *caracterización indirecta*.

El *idiolecto* de Ned está imbuido de la gran solemnidad y profundidad que pueden adoptar sus palabras. Estas son las que le dirige a su hijo Bran para explicarle el ajusticiamiento, llevado a cabo por él mismo, de un desertor de la Guardia de la Noche:

—[...] Pero nuestras costumbres son las antiguas. La sangre de los primeros hombres corre todavía por las venas de los Stark, y creemos que el hombre que dicta la sentencia debe blandir la espada. Si le vas a quitar la vida a un hombre, tienes un deber para con él, y es mirarlo a los ojos y escuchar sus últimas palabras. Si no soportas eso, quizá es que ese hombre no merece morir (MARTIN, 2002: I 26).

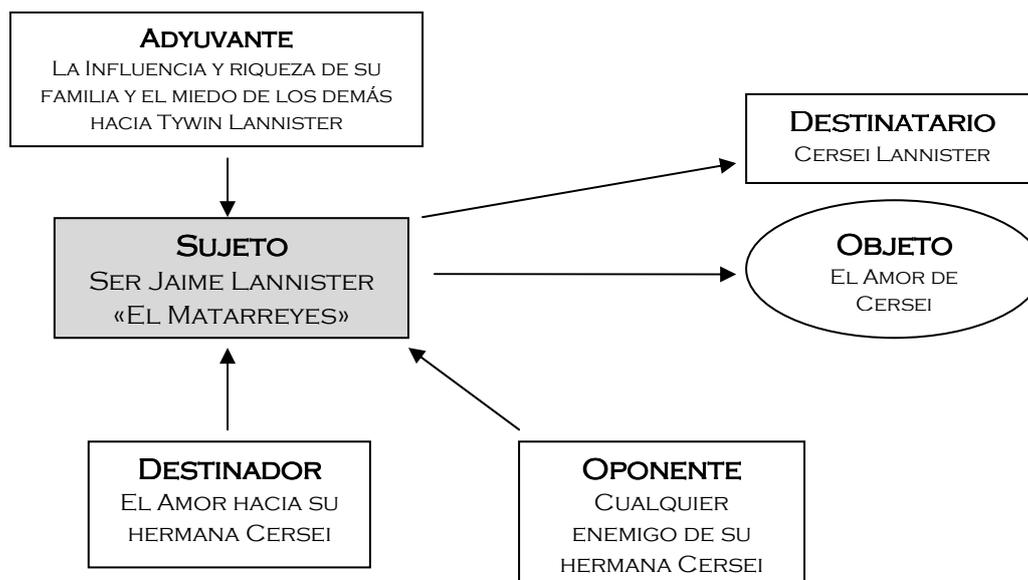
Ned Stark fue el primero en llegar hasta el Trono de Hierro, puesto que Robert Baratheon se encontraba acabando con las huestes del príncipe Rhaegar Targaryen en las Tierras de los Ríos (*ibid.*). Allí, sentado y esperándolo en la amorfa estructura de hierro, lo esperaba Jaime Lannister, el *Matarreyes*.

### 3.4 JAIME LANNISTER, EL TODO POR CERSEI

Los Lannister son una de las familias más temidas de todo Poniente. Su lema «¡Oye mi rugido!» se ha visto sustituido paulatinamente por la frase que siempre utilizan, mucho más conocida por sus enemigos: «Un Lannister siempre paga sus deudas» (*ibid.*). Jaime es el hijo mayor de Lord Tywin Lannister, Guardián del Oeste que ejerció como Mano del Rey del último monarca Targaryen. Pero la condición de Jaime como

heredero de las riquezas de su padre queda en tela de juicio cuando decide unirse a la Guardia Real, cuyos votos le impiden recibir el legado de Tywin. Como veremos más adelante, el gran amor que Jaime profesa a su hermana melliza, Cersei, justifica la gran mayoría de sus actos.

En base a sus papeles funcionales, podemos concebir al *Matarreyes* de la siguiente manera como eje actancial:



Jaime Lannister acabó con el legado del terror del Rey Loco Targaryen; no necesitó grandes ejércitos ni victorias épicas, sino tan solo apuñalar por la espalda al viejo que condenaba a arder en fuego *valyrio* a todos los que lo contrariasen (*ibid.*). Como *actor*, el hijo mayor de Lord Tywin se mueve por y para su hermana; no es su esclavo –aunque tal vez sí su marioneta–, sino su amante. Cuando el pequeño hijo de los Stark los descubrió, a él y a su hermana, en pleno acto sexual, Jaime no dudó un instante en arrojar a Bran por la ventana de la Torre Rota de Invernalía.

—Qué cosas hago por amor —dijo con desprecio el hombre, mirando a la mujer.  
Dio un empujón a Bran (MARTIN, 2002: 190).

Lo único que le importa al *personaje* Jaime es Cersei, y está dispuesto a lo que sea por ella. Desde pequeños comparten el físico y el corazón, pues ambos se aman, hasta que después empezaron también a compartir sus cuerpos (*ibid.*). La locura e irreflexión del amante se entremezclan en muchas ocasiones con la valentía y habilidad con la espada del guerrero joven, experimentado y superior, provocando en él una ausencia de miedo o respeto por la figura de Lord Stark o incluso por la del rey, lo que perfila la *figura* que lo caracteriza como ‘el inconsciente’. Así lo podemos atisbar en la siguiente escena:

—Tú nunca piensas. Si el niño despierta y le dice a su padre lo que vio... [—le dijo Cersei].

—Sí, sí, sí... —La había hecho sentarse en su regazo—. Si despierta, diremos que estaba soñando o que es un mentiroso, y en el peor de los casos, mataré a Ned Stark.

—¿Y qué crees que haría Robert?

—Que Robert haga lo que quiera. Si es necesario, iré a la guerra contra él. Los bardos la cantarán como «La guerra por el coño de Cersei».

—Suéltame, Jaime. —Enojada, se debatió para ponerse en pie.

En lugar de soltarla, la había besado (MARTIN, 2005: I 38).

En cuanto a su *heterocaracterización* como personaje, la encontramos de modo *directo* en el primer volumen desde el punto de vista del bastardo de Lord Eddard, Jon Nieve:

[...] Ser Jaime Lannister era hermano mellizo de la reina Cersei: alto, rubio, con ojos verdes deslumbrantes y una sonrisa que cortaba como un cuchillo. Iba vestido con ropas de seda escarlata, botas altas negras y capa negra de raso. En el pecho de la túnica se veía el león rugiente de su Casa, bordado en hilo de oro. Lo llamaban el *León de Lannister* cuando estaba presente, y *Matarreyes*, a sus espaldas (MARTIN, 2002: I 59).

Como hemos subrayado en la anterior cita, observamos que en la caracterización ha participado un proceso de *cosificación*, mediante el que el autor enlaza el valor de un objeto con un rasgo del personaje (VALLES, 2008). Más adelante comprobaremos que la moralidad de Jaime Lannister se ve desarrollada de manera *indirecta* a lo largo del relato y, con mucha más relevancia, a partir de *Tormenta de Espadas*.

Por último, en cuanto al *idiolecto* del Matarreyes cabe destacar su uso casi constante de recursos como la ironía o el sarcasmo, que podemos encontrar en la gran mayoría de sus líneas dialogales; entre ellas, podemos destacar —además de las previamente citadas— la siguiente:

—[...] Busco a mi hermano. Os acordáis de mi hermano, ¿verdad, Lord Stark? Estuvo con nosotros en Invernalía, no sé si caéis. Pelo rubio, ojos desemparejados, lengua afilada... Un tipo bajito... (MARTIN, 2002: II 371).

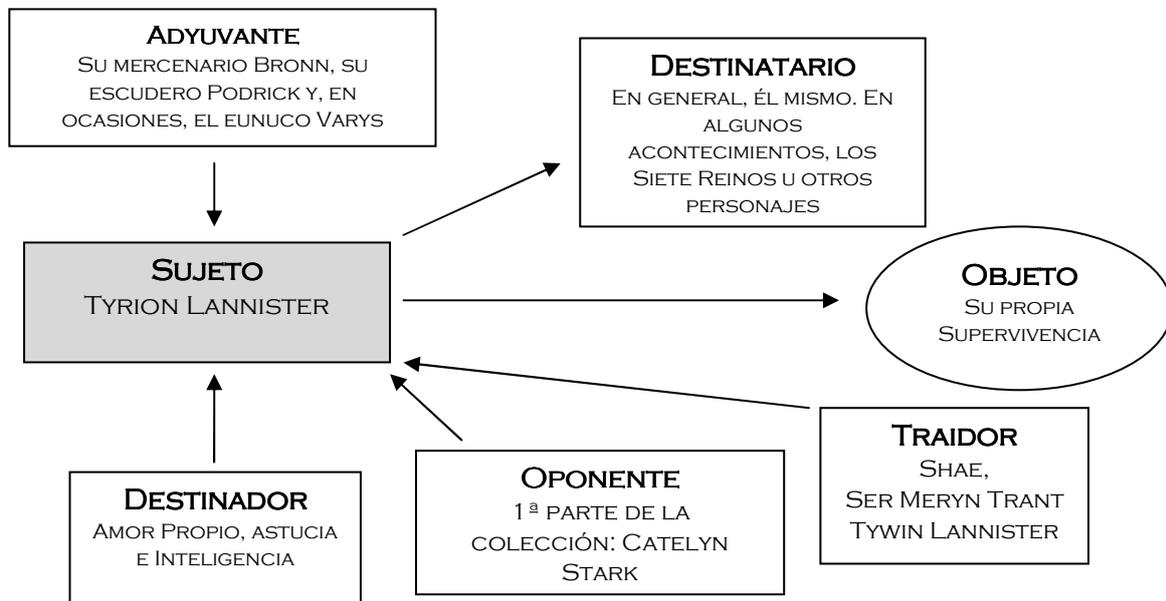
En esta última cita, Jaime había acudido en busca de Lord Eddard para que este respondiera ante el secuestro de su hermano menor, Tyrion. El más pequeño de los Lannister es el próximo personaje que analizaremos.

#### *Tyrion Lannister, el lenguaraz de Martin*

Los dioses no beneficiaron en absoluto a Tyrion. Además de provocar con su nacimiento la muerte de su madre, nació deforme, enano y nada agraciado. Su padre, Lord Tywin, trata de mirarlo lo menos posible, y si le perdonó la vida fue por llevar su

sangre (MARTIN, 2005). Pero como el propio Tyrion ha reconocido más de una vez, lo que los dioses sí le entregaron fue inteligencia (*Ibid.*).

Las directrices funcionales de Tyrion Lannister como actante son las siguientes:



A Tyrion Lannister no tardan en *cargarle el muerto* cuando Bran cae desde la torre en Invernalía y su madre, Catelyn, sufre el ataque de un individuo desconocido que trata de finalizar de una vez por todas con la muerte de su hijo. El puñal que llevaba era del pequeño Tyrion; una lástima para él que lo hubiera extraviado en el momento más inadecuado (MARTIN, 2002). Inteligente y astuto, el *actor* Tyrion busca siempre sobreponerse a los obstáculos que, uno tras otro, se va encontrando desde que Catelyn Stark lo capturara y lo llevara hasta el Nido de Águilas para ser juzgado. Una vez allí, el enano Lannister, utilizando el valor del oro familiar y el de su inteligencia nata, consigue ganar el juicio por combate con la ayuda del mercenario Bronn y escapar de las zarpas de la Stark (*ibid.*).

Conforme avanzan los acontecimientos, Tyrion Lannister no solo lucha por Tyrion Lannister, sino que no le queda más remedio que pelear también por la supervivencia de los demás, como ocurre en el asedio a la capital cuando, ante la escapada del Rey Joffrey, debe tomar el mando de la guarnición y enfrentar al veterano Stannis Baratheon. Hasta entonces, Tyrion alterna la lucha por su vida con los ratos junto a su amiga (y prostituta) Shae y su mercenario y guardaespaldas Bronn (*ibid.*). La *figura* que lo marca es la de ‘el listo’, aunque podríamos escoger otras como ‘el feo’ y ‘el enano’.

Este astuto personaje hemos de asignarlo a la categoría de los primarios, aunque cabría la posibilidad de denominarlo *antihéroe* debido a la ausencia de cualidades heroicas y, además, a la presencia de las contrarias (bebedor, malhablado, putero). De la

misma forma, y más adelante en la acción, incluso podríamos encontrar en él trazos de *héroe* al defender Desembarco del Rey del asedio al que la sometió el hermano del fallecido Robert Baratheon (MARTIN, 2003), saliendo de las murallas de la ciudad y enfrentando al enemigo en campo abierto, lo que casi le cuesta la vida.

Como sucediera con anterioridad, es un episodio de Jon Nieve en el que encontramos la *heterocaracterización directa* del pequeño león como *personaje*:

[...] Tyrion Lannister era el más joven de los hijos de Lord Tywin, y con mucho, el más feo. Los dioses habían negado a Tyrion todas las gracias que derramaron sobre Cersei y Jaime. Era enano; medía la mitad que su hermano y le costaba seguir su ritmo con aquellas piernas atrofiadas. Tenía la cabeza demasiado grande en proporción al cuerpo, y los rasgos deformes, aplastados, bajo un ceño inmenso. Un ojo verde y otro negro lo escudriñaban todo bajo una mata de pelo lacio tan rubio que parecía blanco (MARTIN, 2002: I 60).

La caracterización directa de Tyrion no termina con este párrafo, sino que se prolonga a lo largo del relato. Así, hemos de tener en cuenta los dos procesos de *aptronymia* que se relacionan con el personaje. En ninguno de los dos casos podríamos referirnos a una *aptronymia* completa, puesto que el nombre original del personaje no desaparece, sino que se ve sustituido en ocasiones por uno que sí se amolda a una de sus facetas, en este caso, la física. Así, encontramos el primero de ellos en los salvajes que Tyrion logra contratar a su servicio en las montañas del Valle y que lo llevan sano y salvo hasta el campamento militar de su padre (*ibid.*). Así decía una de los jefes tribales a Tywin Lannister cuando este les ofreció servir en su ejército:

—Cabalgaremos contigo, señor del león —dijo Chella, hija de Cheyk—. Pero tu hijo Mediohombre debe venir con nosotros. Ha comprado con promesas el aire que respira. Hasta que tengamos el acero que nos ha prometido, su vida nos pertenece.  
Lord Tywin clavó en su hijo aquellos ojos con destellos dorados.  
—Qué bien —dijo Tyrion con una sonrisa resignada (MARTIN, 2002: II 227).

Además de *Mediohombre*, y también referido a su estatura, encontramos la otra *aptronymia*, más general puesto que la emplean un mayor número de personajes a lo largo de la trama. De hecho, el propio Tyrion la ha llegado a aceptar y a incluir en su presentación:

—Soy Tyrion de la Casa Lannister —dijo Tyrion inclinando la cabeza hacia un lado—. Los hombres me llaman el Gnomo (Martin, 2002 II: 285).

Como sucede con los demás, su moralidad se desarrolla conforme avanza la trama, volviéndose cada vez más compleja y desdibujándose con dificultad. Al igual que su hermano Jaime, Tyrion emplea un eficaz *discurso* en el que incluye su sentido sarcástico y humorístico, más ácido si cabe que el de su hermano mayor:

—[En el juicio improvisado en el Nido de Águilas, habla Lysa Arryn, hermana de Catelyn Stark] Es Tyrion el Gnomo, de la Casa Lannister, el que mató a tu padre. [...] ¡Él mató a la Mano del Rey!

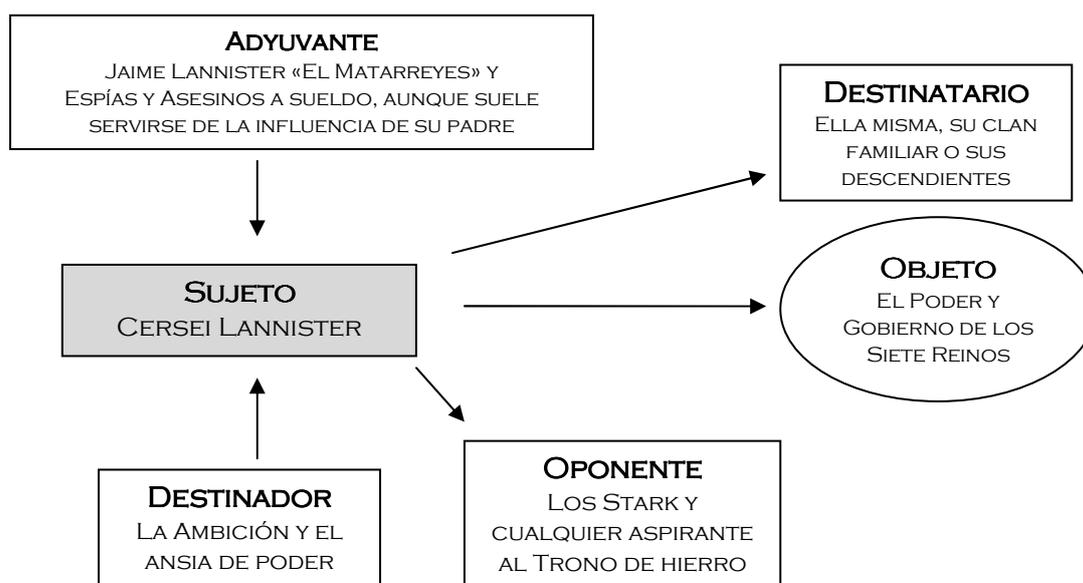
—Vaya, ¿a él también lo maté yo? —bromeó Tyrion como un idiota—. [...] Pues qué ocupado he estado últimamente. [...] ¿De dónde habré sacado tiempo para matar a tanta gente? (MARTIN, 2002: II 36).

Pero a Tyrion no tardarían en quitársele las ganas de bromear: un intento de asesinato por parte de su hermana, descubrir la traición de su padre... (MARTIN, 2002, 2005). Su hermana, Cersei Lannister, resulta de una complejidad más enrevesada que la de su hermano mellizo, aunque, debido a que comparte ciertos valores con Catelyn Stark, a continuación procederemos a analizarlas en conjunto.

### 3.5 CERSEI LANNISTER Y CATELYN STARK: AMOR DE MADRE

Después de la rebelión de Robert, tanto Cersei como Catelyn tuvieron que afrontar sus respectivos matrimonios de conveniencia para que sus familias conservaran su hegemonía en los Siete Reinos. Los clanes a los que ambas pertenecían salieron claramente beneficiados: los Lannister consiguieron un enlace matrimonial con el nuevo rey del Trono de Hierro, y los Tully, señores de las Tierras de los Ríos, mediante la unión con el inesperado heredero del Norte vieron reforzada su posición estratégica.

Pese a que estos dos personajes poseen muchos elementos en común, analizaremos por separado sus papeles funcionales como actantes. En primer lugar definiremos a Cersei Lannister de la siguiente manera:

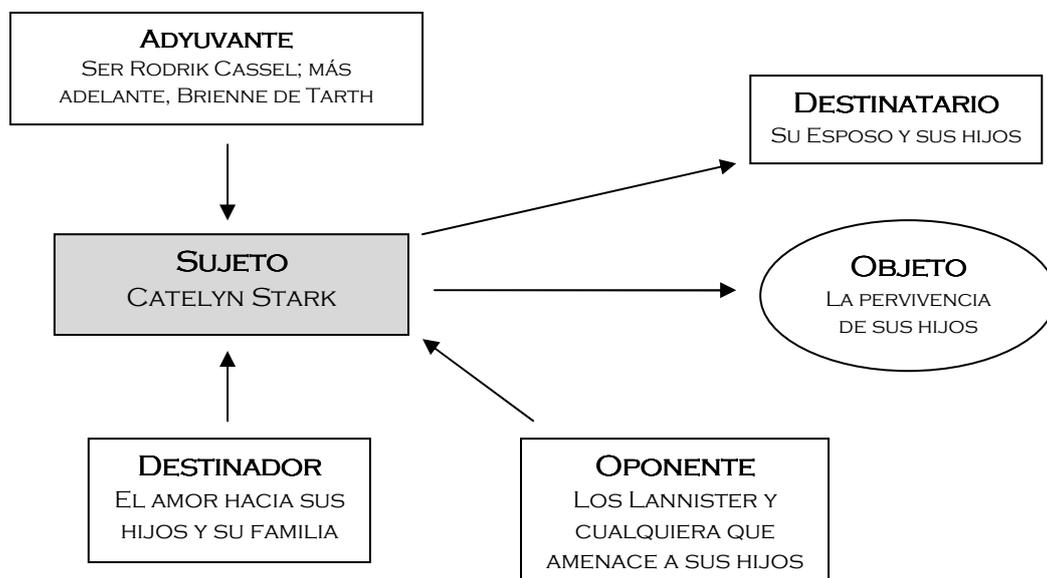


Debemos avanzar hasta la cuarta entrega de la colección, *Festín de Cuervos*, para encontrar un ejemplo evidente del ansia de poder de Cersei, pero, aun así, estas muestras de ambición por sostener las riendas del reino se repiten a lo largo de la obra. Sin embargo, ya en el primer capítulo donde se estrena la focalización interna de su personaje podemos ver, desde la primera página, su apego al poder:

Soñaba que estaba sentada en el Trono de Hierro, por encima de todos.

Abajo, los cortesanos eran ratones de mil colores. Los grandes señores y las damas orgullosas se arrodillaban ante ella. Valientes caballeros jóvenes ponían las espadas a sus pies y le suplicaban llevar sus prendas, y la Reina les sonreía desde arriba (MARTIN, 2007: I 66).

Sin ahondar demasiado en su personaje, planteemos también los valores funcionales de Catelyn Stark como *actante*:



Catelyn Stark es la representación humana de la loba que protege a sus crías. No importa cuál sea el peligro, ni lo que ella tenga que hacer para evitarlo: protegerá a sus hijos aunque le cueste la propia vida. Y así lo demostró cuando un individuo, aprovechando el caos del incendio de la biblioteca en Invernalía, trató de acabar con la vida del inconsciente Bran:

Corrió hacia la ventana para pedir ayuda a gritos, pero aquel hombre era más veloz de lo que había supuesto. [...] Catelyn agarró la hoja con las dos manos y tiró con todas sus fuerzas para apartársela del cuello. [...] Tenía los dedos resbaladizos por la sangre, pero no soltó el puñal. [...] Ella giró la cabeza hacia un lado y sus dientes encontraron carne. [...] El sabor de la sangre le llenó la boca (MARTIN, 2002: I 135).

Mientras que la *figura* de Cersei podría ser la de ‘la ambiciosa’, la de Catelyn encajaría más con el significado de ‘la madre protectora’. Ambas tienen hijos, y ambas luchan por su seguridad, pero para la primera esa lucha tiene unas connotaciones y un destino muy distinto que para la Stark. El peso de ambas en la narración es lo suficientemente consistente como para ocupar un nuevo lugar entre los personajes *primarios*. Pese a ello, Catelyn posee sus propios capítulos desde el primer volumen, mientras que para conocer aún mejor el interior de Cersei tendremos que esperar a *Festín de Cuervos*.

Si hemos incluido a estos personajes –y de forma dual– en nuestro análisis, es por las relaciones que pueden establecerse entre ambos, a los que reconocemos como *personajes sinónimos*. Cersei es madre de los hijos que han nacido del incesto con su hermano Jaime, mientras que Catelyn lo es de los vástagos de Ned Stark. Ambas los acompañan y los asesoran, los protegen y los quieren (*ibid.*).

«Mi hijo lleva un ejército a la guerra», pensó sin terminar de creérselo. Tenía miedo por él y por Invernalía, pero no podía negar que también sentía cierto orgullo. Hacía un año, Robb era un niño. ¿Qué sería en aquel momento?

[...]

Uno a uno, los señores quedaron en silencio, y Robb alzó la mirada.

—¿Madre? —dijo, con la voz entrecortada por la emoción—.

Catelyn deseaba con todas sus fuerzas correr hacia él, besarle la frente, rodearlo con sus brazos y estrecharlo muy fuertemente para que no le pasara nada malo... pero no se atrevió a hacerlo delante de sus hombres. Su hijo estaba actuando como un adulto, y no se lo podía arrebatar (MARTIN, 2002: II 208-209).

Frente al calor y al desprendimiento que irradian los sentimientos de Catelyn, destaca, por su lado, el amor opresivo y egoísta de Cersei que, de forma paralela, tanto contrasta con el resto de sus cualidades. En pleno asedio de la capital, la Reina regente decide ordenar la retirada de su hijo antes de que la batalla se decante por un bando u otro, sin importar el efecto que podría causar la retirada del Rey en la moral de los defensores:

[...] Osney Kettleback volvió a entrar y, una vez más, hincó la rodilla en tierra entre ellas.

—Alteza —murmuró—, Stannis ha desembarcado hombres en el campo de justas, y se acercan muchos más. [...] El Gnomo ha salido al mando de una columna para combatirlos.

—Eso los aterrorizará —replicó la Reina con aspereza—. Espero que no se haya llevado a Joff [su hijo].

—No, Alteza; el Rey está con mi hermano [...].

—¿Mientras atacan la Puerta del Lodazal? Qué estupidez. Decid a Ser Osmund que saque a mi hijo de ahí de inmediato, es demasiado peligroso. Que lo traiga al castillo.

—Pero el Gnomo dijo...

—Lo único que os ha de importar es lo que diga yo. —Cersei entrecerró los ojos.—  
(MARTIN, 2003: II: 329).

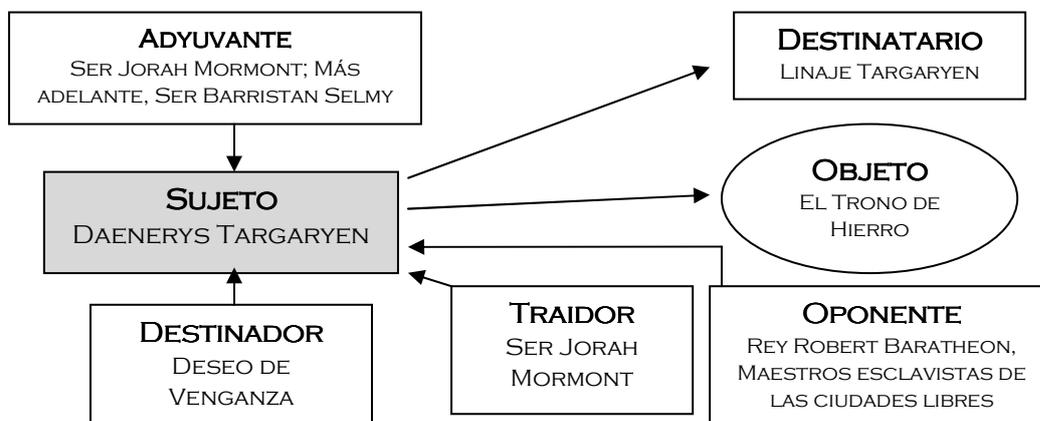
Mas Catelyn Stark y Cersei Lannister no son las únicas que se preocupan por sus hijos en Poniente. Hay alguien más; alguien a quien se creía muerta, aplastada por la maza de Ser Gregor Clegane (MARTIN, 2002). A continuación, y en último lugar en nuestro examen detallado, analizaremos a Daenerys Targaryen.

### 3.6 DAENERYS TARGARYEN: LA MADRE DE DRAGONES

Los Lannister acababan de entrar en Desembarco del Rey como aliados, pero de pronto sus estandartes vacilaron y las huestes sembraron el caos en la ciudad. Mientras tanto, Jaime Lannister, de la Guardia Real, degollaba al Rey Loco, acabando con siglos de reinado Targaryen sobre los Siete Reinos. El mundo empezaba a cambiar y, cuando Ned Stark pisó la Sala del Trono, en la que aún estaban las calaveras de los antiguos dragones, ya no quedaban Targaryen vivos en la Fortaleza Roja. O eso es lo que se pensaba.

Ayudados por uno de los siempre cambiantes consejeros reales, Viserys y Daenerys consiguieron escapar de la ciudad en el vientre de una galera, rumbo a las costas de las Ciudades Libres, donde podrían vivir en paz para preparar su venganza.

Como personaje primario, las características funcionales de Daenerys son las siguientes:



Al comienzo, todos parecen decidir sobre la vida de la joven Daenerys: su hermano mayor Viserys, heredero al trono; el rico mercader Illyrio Mopatis... Pero todo cambia tras su matrimonio con el Khal Drogo (MARTIN, 2002). La *actriz* Daenerys recupera su libertad de manera paulatina: aprendiendo a complacer a su esposo, adaptándose a la vida en el campamento de los primitivos *dothrakis*... El proceso culmina con la muerte de su hermano Viserys a manos de Khal Drogo tras amenazar la vida de Daenerys con

el propósito de conseguir el ejército de su cuñado (*ibid.*). Después, con la posterior muerte del *khal*, la marcha del *khalasar* y la lucha por la supervivencia y la de los pocos fieles que le quedaban, Daenerys tratará de armarse con un ejército de esclavos para invadir Poniente y recuperar el trono de sus antepasados (*ibid.*). Y no lo hará sola: porque los dragones han vuelto a la vida. La *figura* que le corresponde por ello es la de ‘madre de dragones’ o, de manera más general, la de ‘la vengadora’.

Como sucedía con los personajes anteriores, la *caracterización* no se producirá de manera directa en ningún capítulo cuya focalización corresponda al personaje a describir. Así, el narrador de los episodios de Daenerys –que, al tratarse de una focalización interna variable, comparte ciertas facultades con el personaje– no añadirá una descripción física –pero sí moral– de ella; resulta así, en este y en los demás personajes que son focalizados, lo que hemos tenido a bien llamar una *autocaracterización parcial*.

Dany [Daenerys] alcanzaba a oír los cánticos de los sacerdotes rojos, que estaban encendiendo las hogueras nocturnas, y los gritos de los chiquillos harapientos que jugaban al otro lado de los muros de la hacienda. Durante un momento deseó con todas sus fuerzas estar allí fuera con ellos, descalza, jadeante y vestida con harapos; sin pasado a sus espaldas, sin futuro, y sobre todo sin la perspectiva de asistir a un banquete en la mansión de Khal Drogo (MARTIN, 2002: I 38).

Estos detalles físicos serán proporcionados por otros personajes intervinientes, deviniendo así, y como hemos visto hasta ahora, en una *heterocaracterización*.

—¿De verdad es para mí? [—quiso saber la muchacha].

—Un regalo del magíster Illyrio —asintió Viserys con una sonrisa. [...]—. Este color te resaltará el violeta de los ojos. Y también dispondrás de joyas de oro, muchas. Me lo ha prometido Illyrio. Esta velada debes parecer una princesa. (MARTIN, 2002: I 37).

Daenerys Targaryen ha sido el último personaje de los que hemos sometido a este análisis profundo, tratando de atender a los conceptos teóricos que expusimos en el apartado anterior. A continuación dedicaremos una sección al resto de personajes –que no son pocos ni baladís–, en función, una vez más, de su utilidad académica.

### 3.7 PERSONAJES SECUNDARIOS Y TERCIARIOS: CONTEXTUALIZANDO PONIENTE

La cantidad de personajes en *Canción de hielo y fuego* es ingente. No solo abundan aquellos que promueven la acción, sino también aquellos que contribuyen a recrearla y a contextualizarla como si se tratara de un ente vivo. El nivel de caracterización a lo largo de la colección es innegablemente alto, y sobre ello se ha pronunciado más de una vez su autor, George R. R. Martin, quien en el periódico *Publishers Weekly* decía:

Every character is the hero of his own tale. The spear carrier thinks that the story is about how he happened to meet the king that day. Good fiction needs to be cognizant of that. Every time you write a lesser character, you should really step back and think, how is he looking at these events? Is he frightened? What sort of person is he? Those little touches do matter (LEVY, 1996; 71).

Hemos de tener en cuenta en primer lugar el proceso que ocurre en la caracterización de la gran mayoría de los personajes y –al menos– de los que aquí se ha hablado. Nos estamos refiriendo al procedimiento de *emblemización*, por el que se asocian distintos –en este caso– símbolos a los personajes. Así, a los Lannister les corresponde el león; a los Stark, el lobo huargo; a los Baratheon, el ciervo astado; a los Tully, la trucha; a los Greyjoy, un *kráken*; a los Tyrell, la rosa; y así con todas las familias de los Siete Reinos (MARTIN, 2002).

Todos los personajes que hemos mencionado en nuestro anterior análisis detallado podrían ser considerados como *round characters* por la riqueza de detalles que los constituye. Por otro lado, es difícil encontrar en la obra alguno que responda a la definición de *flat characters* o «personajes planos»; difícil, pero no imposible. La Vieja Tata es una mujer que vive en Invernalía; es el aya de los hijos de Eddard y Catelyn Stark, y aparece en varias ocasiones contando cuentos –que, según ella, son viejas historias reales– o cuidando de los niños. Así es la Vieja Tata desde el punto de vista del pequeño de los Stark:

Bran, lleno de rencor, pensó que era una vieja muy fea. Encogida, arrugada, casi ciega, demasiado débil para subir escaleras; apenas le quedaban unos mechones de pelo blanco en el cuello cabelludo, de un color rosa sucio. Nadie sabía a ciencia cierta cuántos años tenía, pero según su padre ya la llamaban *Vieja Tata* cuando él era niño. Era, sin duda, la persona más anciana de Invernalía, quizá la más anciana de los Siete Reinos. [...] El único descendiente que le quedaba era Hodor, el gigantón retrasado que trabajaba en los establos (MARTIN, 2002: I 232-233).

En Invernalía podríamos encontrar un buen puñado de personajes que, pese a ser secundarios o terciarios, poseen un determinado nivel de detalle que no se limita a una mera descripción física. Hemos seleccionado al más peculiar de ellos –y tal vez de los más especiales de toda la obra– que no destaca por su nivel de detalle, que es menor que el de otros tantos, pero cuyo *idiolecto* merece la pena citar en este análisis.

—[...] Robb está reunido con ellos. Hodor, ayuda a Bran a bajar a la sala.  
—¡Hodor! —asintió el mozo alegremente. [...] Medía alrededor de dos varas y media; costaba creer que por sus venas corriera la misma sangre que por las de la Vieja Tata. Bran se preguntaba si, cuando fuera viejo, se arrugaría y se encogería tanto como su tatarabuela. [...]

Hodor levantó a Bran con tanta facilidad como si se tratara de una bala de heno, y lo acunó contra el pecho gigantesco. Siempre despedía cierto olor a caballo, pero no era desagradable. Tenía brazos grandes y musculosos, cubiertos de vello castaño.  
—Hodor —repitió (MARTIN, 2002: I 236).

Hodor es el mozo de cuadras que tan solo sabe pronunciar una palabra, su propio nombre, aunque parece entender todo lo que hablan los demás. Su cometido al principio de la acción es tan básico que podría pasar desapercibido, casi como un *figurante*, pero más adelante, cuando Bran queda inválido, el gigantesco Hodor se convierte en sus piernas, lo cual lo asciende de manera vertiginosa hasta un papel secundario en la trama (MARTIN, 2002). Pues, sin Hodor, ¿cómo podría moverse Bran y realizar ninguna acción?

Mas el bastión de los Stark no es el único lugar donde encontrar personajes interesantes. Mucho más al sur, en los barrios bajos de Desembarco del Rey — conocidos como el Lecho de Pulgas—, vive el ratero Pastel Caliente (*Hotpie*, en inglés).

—A lo mejor es un pequeño escudero —señaló Pastel Caliente. Su madre había sido panadera antes de morir, y el chico empujaba el carrito por las calles todo el día, gritando: «¡Pasteles calientes! ¡Pasteles calientes!» [...] Tenía el pelo color paja, y el rostro regordete, quemado por el sol y despellejado (MARTIN, 2003: I 43).

Así se trazaban las líneas generales del malévolo huérfano, que no tardaría en aprender a respetar a la pequeña Arya Stark, a quien acompañaría en sus penurias en su viaje al Norte tras el ajusticiamiento público de Ned Stark (MARTIN, 2002). En Pastel Caliente encontramos un claro ejemplo de *aptronymia*, puesto que su nombre obedece a una de sus facetas —en este caso, su pasado de panadero—, aunque su importancia no radicaría solo en la presencia de este fenómeno, puesto que como compañero de aventuras de Arya Stark (*personaje primario*) a éste podríamos considerarlo como *personaje secundario*.

## CONCLUSIONES

Este análisis se ha tornado en cierto modo complejo, pues, además de su propia dificultad, se añade la que supone la elección de los personajes más representativos entre la horda de caracteres procedentes de la pluma de Martin. Para realizar dicho examen nos hemos ayudado de dos instrumentos esenciales. En primer lugar, se ha esbozado un abanico de conceptos y rasgos históricos que caracterizan el género de la fantasía épica, sin olvidar la evolución que esta literatura ha experimentado desde Geoffrey Chaucer —ficción para niños— hasta el aparente auge que experimentan en la actualidad las obras de fantasía. Por otra parte, hemos expuesto el estudio teórico que sobre los personajes —y desde la perspectiva de la teoría de la narrativa— ha desarrollado

el profesor Valles Calatrava, estudio del que nos hemos servido para el examen de la mayoría de personajes primarios que constituyen la obra de George R. R. Martin.

Es innegable que los elementos de una obra narrativa, que se nos presentan cohesionados en su versión final, han sido desarrollados previamente por su creador de manera separada. En el caso en que nos encontramos, el de la fantasía épica –o *fantasía inmersiva*, como la denominamos páginas atrás–, dichos elementos deben ser considerados como una creación primigenia de su autor; como el primer ladrillo de los que después constituirán el edificio completo que no es, ni más ni menos, que la obra en sí misma.

Así, hemos observado una única sección de la gran estructura que resulta la serie construida por George R. R. Martin sobre los –hoy en día– bien asentados cimientos del género; un género que crece día a día en virtud de sus lectores, que llegan a él atraídos por la fantasía y la épica que desprenden las páginas de decenas de miles de libros que lo conforman. En un grupo tan extenso de obras literarias es difícil que no haya obras que se asemejen entre sí, especialmente cuando un gran número de ellas nacen de los mismos valores y comparten los principios de la tradición ya asentada de la fantasía épica. Del mismo modo, resulta extraño comprobar que un género de tales características continúa siendo fértil; que aún hay autores capaces de saltar, esquivar e incluso remodelar los típicos cánones para reinventar lo que parecía ser incapaz de evolucionar más aún. A simple vista, parece descabellado ser capaces de señalar a una obra como «revolucionaria» del género, pero tales palabras toman fuerza si somos conscientes de que la prestigiosa revista *Locus* –que edita mensualmente sus números desde 1968– ha galardonado con el ‘Premio Locus’ a tres de los cinco componentes de *Canción de hielo y fuego: A Game of Thrones*, en 1997; *A Clash of Kings*, 1999; y, por último, *A Storm of Swords*, en 2001. Más adelante, en 2006, nominaría el cuarto volumen, *A Feast for Crows*, que fue vencido por la obra *Anansi Boys* de Neil Gaiman (KELLY, 2011). Además del ‘Premio Locus’, los tres primeros libros de la serie fueron premiados en 2003, 2004 y 2006 respectivamente con el ‘Premio Ignotus’, otorgado por la Asociación Española de Fantasía, Ciencia Ficción y Terror (AEFCFT, 2013). *A Game of Thrones* incluso fue nominada en 1996 al internacional ‘Premio World Fantasy’ (World Fantasy Convention, 2013), así como al ‘Premio Nebula’ (SFWA, 2013). Como era de esperar, tal éxito arrollador en la entrega de premios posee igual reflejo en el número de ventas, habiendo ocupado *A Game of Thrones*, durante la semana del 10 de julio de 2011, el primer puesto de la lista elaborada por *The New York Times*; en la actualidad, dicho libro se mantiene en el tercer puesto de los superventas en la clasificación estadounidense, sin haberse marchado de la lista en ciento diecinueve semanas (THE NEW YORK TIMES, 2013).

Este éxito no se ha detenido en los premios o en las aclamaciones del público, sino que además ha permitido la adaptación televisiva del mundo y los personajes de Martin. En 2011, David Benioff y D. B. Weiss decidieron llevar a la pequeña pantalla la gran historia que había escrito –y que continúa escribiendo– Martin, con un ambicioso presupuesto y con la colaboración del propio autor (IMDB, 2013). La adaptación, emitida por la cadena estadounidense HBO, recibe su nombre del primer volumen de la serie (*Game of Thrones*), y cuenta con un extenso reparto donde se encuentran actores bien conocidos como Sean Bean (Lord Eddard Stark), Liam Cunningham (Davos Seaworth) y Natalie Dormer (Margaery Tyrell), así como otros que han alcanzado mayor fama aún con la serie, como Peter Dinklage, quien ganó en 2011 el Emmy al Mejor Actor por su interpretación de Tyrion Lannister, y Emilia Clarke, nominada al mismo premio también en 2011 por su papel de Daenerys Targaryen (*ibid.*). Actualmente, la serie ha emitido tres temporadas y se encuentra en plena filmación de la cuarta, en donde se narran acontecimientos del tercer y cuarto volúmenes de la saga.

Estamos ante una fama y un reconocimiento que, si bien los ha cosechado la obra en su totalidad, se han visto incrementados por cada uno de los elementos que la componen. El público ha acogido con fuerza a los personajes de la serie, de naturaleza cruda y brutal; de una naturaleza obligada para sobrevivir en un mundo en el que el valor de la vida es ínfimo. Sin embargo, creemos que el éxito de la obra reside en el tratamiento que se le da al individuo en *Canción de hielo y fuego*, en donde resulta complicado –si no imposible– encasillar a cualquiera de los personajes como ‘de los buenos’ o ‘de los malos’, porque cada uno de ellos, como refleja el análisis al que los hemos sometido, se ve impulsado por factores y principios que se alejan totalmente de lo que podríamos denominar la *moralidad del bien y del mal*. Así, Tyrion Lannister se ve obligado a pelear por su supervivencia durante la mayor parte de la saga, sin importarle quién blande la espada que lo amenaza, si es Lannister, Stark o un campesino de Desembarco del Rey. El Gnomo es un ejemplo tan solo de lo que ocurre con todos los demás, para quien el bien o el mal es un asunto que cabe discernir en cada situación. Para ello la fórmula más habitual es que el bien ocupe el lugar de ‘beneficio para el personaje’, mientras que el mal resulta en ‘desventaja o peligro para el personaje’. Apenas acertamos a vislumbrar la dificultad que entraña tejer las tramas de una obra en la que cualquier mínimo elemento hace oscilar la forma de actuar de los personajes, si bien esa manera de actuar se ve subyugada de nuevo por temas como la lealtad y la fidelidad; pero no nos engañemos, porque estos conceptos son para Martin a la hora de escribir tan relativos como los que definíamos hace un momento.

En definitiva, nos encontramos ante unos personajes que poseen un alto grado de humanización: funcionan a base de sentimientos y principios, casi como una persona real. Quizá incluso podríamos aventurar que el mecanismo de la saga de Martin no es otro que el de las relaciones humanas, ambientadas en un mundo medieval, sangriento y

cruel. El propio autor ha reconocido las diversas influencias que han condicionado *A Song of Ice and Fire* tal y como la conocemos. Por un lado, aquellas procedentes del género en sí, que ostentan las figuras de Jack Vance, Robert E. Howard y J. R. R. Tolkien como pioneros en la configuración de la fantasía moderna (WESTEROS, 1998), así como la obra de Tad Williams, de la que Martin reconoce ser un gran incondicional:

I am a huge fan of Tad Williams. Although I loved Tolkien for many years, I had pretty much stopped reading modern fantasy, since so much of it was awful derivative stuff. Then I tried Tad's *Dragonbone Chair*, and sat up and said to myself, «Yes! This genre can be terrific, in the hands of a good writer.»

I would likely never have written *A Song of Ice and Fire* without that inspiration (WESTEROS, 1999).

Por otra parte, la Historia también ha sido una influencia vital a la hora de ejecutar los sucesos que ocurren en el mundo de Martin. Se han observado paralelismos entre Poniente y la Guerra de las Rosas, conflicto que durante la Edad Media supuso el enfrentamiento de dos clanes familiares ingleses, los York y los Lancaster, quienes podrían corresponderse con nuestros Stark y Lannister respectivamente (SMITH, 2005). El propio George R. R. Martin ha reconocido en más de una ocasión su afición a la Historia medieval europea, lo que hace plausible esta y otras especulaciones que mantiene la comunidad lectora (WESTEROS, 2008).

Finalmente, no podemos concluir este ensayo sin volver a uno de los puntos que dejábamos ver en nuestra introducción al género fantástico, páginas atrás, en donde se esbozaba la fértil época que parece estar viviendo tal nicho literario. Sin embargo, y pese a la abundancia de obras de este tipo, no podemos obviar el rechazo que aún parece suscitar la fantasía. Sin indagar demasiado en este sentido, no podemos negar lo evidente que resulta en el ámbito académico la carencia actual de artículos y/u obras especializadas que no solo permanezcan en la superficie del género, sino que además profundicen en sus ramas y en las producciones que de él emanan. Es esta una sensación que nos ha surgido tras la búsqueda de bibliografía para este ensayo y que, pese a que hemos logrado encontrar documentos de interés, no hemos sido capaces –quizá por las causas anteriormente expuestas o tal vez por nuestra propia incapacidad– de hallarlos en nuestro idioma, lo que evidencia una falta de estudios españoles en el género de la fantasía moderna. No es esta una noticia alegre, pues recuerda a las antiguas creencias sostenidas por Chaucer; es tarde ya para seguir pensando en ella como «ficción para niños». Con esta idea, plasmada en la cita a la que hacíamos referencia al comienzo de este ensayo, finalizamos nuestro análisis de los personajes en la serie *Canción de hielo y fuego* de George R. R. Martin.

## Bibliografía

- ‘AEFCFT’, ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE FANTASÍA, CIENCIA FICCIÓN Y TERROR (2013), «Premios Ignotus» [<http://www.aefcft.com/premios-ignotus/>].
- ‘IMDB’, INTERNET MOVIE DATABASE (2013), «Game of Thrones» [[http://www.imdb.com/title/tt0944947/?ref\\_=sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0944947/?ref_=sr_1)].
- (2013), «Peter Dinklage» [<http://www.imdb.com/name/nm0227759/>].
- (2013) «Emilia Clarke» [<http://www.imdb.com/name/nm3592338/>].
- KELLY, M. R. (2011), «The LOCUS Index to Science Fiction Awards» [<http://www.locusmag.com/SFAwards/Db/LocusNomList.html>].
- KUCK, J. (2011), «*Until the crows came to collect their souls*»: *Re-visioning the fantasy hero in selected fiction by Steven Erikson*, Tesis doctoral, Universidad de África del Sur [<http://umkn-dsp01.unisa.ac.za/handle/10500/6080>].
- LEVY, M. (1996), «George R. R. Martin: Dreamer of Fantastic Worlds», *Publishers Weekly*, 1996: 70-71.
- MARTIN, G.R. R. (2002), *Juego de tronos*, Barcelona, Ed. Gigamesh.
- (2003), *Choque de reyes*, Barcelona, Ed. Gigamesh.
- (2005), *Tormenta de espadas*, Barcelona, Ed. Gigamesh.
- (2007), *Festín de cuervos*, Barcelona, Ed. Gigamesh.
- (2012), *Danza de dragones*, Nueva York, Ed. Vintage Español.
- SANDQVIST, E. (2012), *Politics, Hidden Agendas and a Game of Thrones: an Intersectional Analysis of Women’s Sexuality in George R. R. Martin’s ‘A Game of Thrones’*, Bachelor thesis, Universidad Tecnológica de Luleå [<https://pure.ltu.se/ws/files/36563870/LTU-EX-2012-36549292.pdf>].
- SAPKOWSKI, A. (2002), *El último deseo & La espada del destino*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- ‘SFWA’, SCIENCE FICTION & FANTASY WRITERS OF AMERICA. «Nebula Awards», 2013. [<http://www.sfwaworld.com/nebula-awards/>]
- SMITH, D. «A Fantasy Realm too Vile for Hobbits», *The New York Times*, 2005. [[http://www.nytimes.com/2005/12/12/books/12crow.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2005/12/12/books/12crow.html?_r=0)]
- STABLEFORD, B. (2005), *Historical Dictionary of Fantasy Literature*. Oxford, The Scarecrow Press. [[http://www.e-reading.su/bookreader.php/134970/Stableford\\_-\\_Historical\\_Dictionary\\_of\\_Fantasy\\_Literature.pdf](http://www.e-reading.su/bookreader.php/134970/Stableford_-_Historical_Dictionary_of_Fantasy_Literature.pdf)]
- THE NEW YORK TIMES (2013), «Best-sellers; Paperback Mass-market Fiction of July 2011» [<http://www.nytimes.com/best-sellers-books/2011-07-10/mass-market-paperback/list.html>].
- TODOROV, T. (1980), *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ed. Premia [[http://www.catedu.es/IESLiteratura/lectura/cuarto\\_atras/imagenes/Todorov.pdf](http://www.catedu.es/IESLiteratura/lectura/cuarto_atras/imagenes/Todorov.pdf)].
- TOLKIEN, J.R. R. (1992), «On Fairy Stories», *The Tolkien Reader* [[http://www.excelsiorclassical.org/wp-content/uploads/2011/04/Tolkien\\_On-Fairy-Stories.doc](http://www.excelsiorclassical.org/wp-content/uploads/2011/04/Tolkien_On-Fairy-Stories.doc)].
- VALLES CALATRAVA, J. (2008), *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*, Madrid, Ed. Iberoamericana.

WESTEROS (1998), «Authors Worthy of Legends»

[[http://www.westeros.org/Citadel/SSM/Entry/Authors\\_Worthy\\_of\\_Legends/](http://www.westeros.org/Citadel/SSM/Entry/Authors_Worthy_of_Legends/)].

— (1999), «Josua and Elyas»

[[http://www.westeros.org/Citadel/SSM/Entry/Josua\\_and\\_Elyas/](http://www.westeros.org/Citadel/SSM/Entry/Josua_and_Elyas/)].

— (2008), «Recopilation of George R. R. Martin's interventions during July 2008»

[<http://www.westeros.org/Citadel/SSM/Month/2008/07/>].

WORLD FANTASY CONVENTION (2013), «Award Winners & Nominees: 2013 World Fantasy Awards Ballot» [<http://www.worldfantasy.org/awards/awardslist.html>]