



Imaginary Characters
in the City of Caesars and
One Hundred Years of Solitude

Amira Sabry Gomaa

Spanish Department, Mansoura Higher
Language Institute, Dakahlia, Egypt

**Imaginary Characters in the City of Caesars and One Hundred
Years of Solitude**

Imaginary Characters in *the City of Caesars* and *One Hundred Years of Solitude*

Amira Sabry Gomaa

Spanish Department, Mansoura Higher Language Institute, Dakahlia, Egypt

Email: amira_sabry8@hotmail.com

Abstract:

The research aims to study the characteristics of imaginary characters in the novel *The City of Caesars* by the Chilean writer, Manuel Rojas and in the novel *One Hundred Years of Solitude* by the Colombian writer, Gabriel García Márquez, through applying the Principle of Paul Grice cooperation; specifically the quality maximum that opens the door to a broader literary analysis. Breaking the quality maximum aims to justify the characteristics of the characters that also live in totally imaginary cities. Going beyond logic serves the goal. In the investigation the acronym *LCC* is used to refer to the City of Caesars, and the acronym *CAS* to refer to One Hundred Years of Solitude.

Keywords: characters, imaginary, analysis, maxim, theory, Buendía, Grice.

الشخصيات المتخيلة في مدينة القياصرة ومائة عام من العزلة

أميرة صبري جمعة

قسم اللغة الأسبانية، المعهد العالي للغات بالمنصورة، محافظة الدقهلية،
مصر.

البريد الإلكتروني: amira_sabry8@hotmail.com

ملخص:

يهدف البحث إلى دراسة خصائص الشخصيات المتخيلة في رواية مدينة القياصرة للكاتب التشيلي، مانويل روكاس، وفي رواية مائة عام من العزلة للكاتب الكولومبي، غابرييل غارسيا ماركيز، من خلال تطبيق نظرية مبدأ التعاون لبول غريس؛ وتحديدًا مسلمة الكيف التي تفتح الباب لتحليل أدبي أوسع. يهدف كسر مسلمة الكيف إلى إبراز خصائص الشخصيات المتخيلة التي تعيش أيضًا في مدن متخيلة تمامًا حيث أن تجاوز المنطق يخدم الهدف. في البحث، يتم استخدام اختصارات من ثلاثة حروف للإشارة إلى الروايات.

الكلمات المفتاحية: الشخصيات، متخيلة، التحليل، مسلمة، نظرية، بوينديا، غريس.

1. La teoría de las máximas

En este estudio vamos a estudiar las características del lenguaje literario que destaca más las cualidades de los personajes imaginarios, en las novelas estudiadas mediante la aplicación de la teoría del Principio de Cooperación de Paul Grice.

El lenguaje narrativo funciona como un racimo de procesos correlacionados y generativos y cada proceso se llama máxima, ya tenemos cuatro máximas que no son separadas pero indican el proceso mayor lingüístico que se llama el Principio de Cooperación (PC); es decir, la posición de terminaciones lingüísticas por las cuales llegaría el mensaje de la obra narrativa al receptor tan fácil y tan comprensible.

Cabe destacar primero el significado de la palabra máxima, es una regla o proposición generalmente admitida en una ciencia. Según el diccionario: “es la sentencia de la sana moral, idea o designio que sirve de norma de conducta”¹

El PC de Grice (1975), ha ocupado un lugar central en los estudios de Pragmática como el gran principio regulador de las relaciones interlingüísticas, hasta el punto de que, las violaciones que en ocasiones le afectan, pueden resultar cooperadoras, en cuyo caso se producen implicaturas para la captación del sentido de los enunciados. Sin embargo, no debemos pensar ni que

¹ Enciclopedia Universal Sopena, *Diccionario Ilustrado de La Lengua Española*, Tomo seis, Ramon Sopena, Barcelona, 1976, p. 5416.

Imaginary Characters in the City of Caesars and One Hundred Years of Solitude

el Principio de Cooperación es el eje único sobre el que gira la comunicación lingüística, ni que las violaciones experimentadas por él son siempre cooperadoras.²

El lenguaje narrativo forma el esqueleto de un mundo que se acerca o se aleja de la realidad, pero en ambos su formación está dirigida por la imaginación narrativa, ese mundo tiene calidad y elementos cuantitativos en su estructura fuera de la estructura superficial o interior, aquella calidad y cantidad lleva su configuración a través de estructuralizarlo, por supuesto, en una estructura habitual a través de unas relaciones enlazadas exteriormente e interior. Eso según la exposición anterior se formaliza según Grice en un PC mediante cuatro máximas (la máxima que es una regla que funciona dentro de un proceso lingüístico semántico y estético). Así se plantean las cuatro máximas (Calidad – Cantidad – Manera- Relación), pero en este trabajo vamos a enfocarnos en la máxima de calidad para justificar y evidenciar las características imaginarias de los personajes de las novelas elegidas, a través de un análisis literario detallado de cada ejemplo.

Y nosotros hemos elegido esta fórmula de Grice, porque es el mejor tratamiento del lenguaje narrativo desde nuestro punto de vista, como se ve claramente en el estudio de las máximas expuestas con ejemplos que lo hace claro el proceso de percibir y recibir la estética de las dos obras estudiadas que una de ellas

² Véase, H.P., Grice, *Logic and Conversation*, University of California, Berkeley, 1975, p. 41

pertenece al realismo mágico, algo que ofrece la magia mezclada con la realidad latinoamericana desde el norte con García Márquez de Colombia y hasta el sur con Manuel Rojas de Chile.

La actuación lingüística está regulada, como hemos dicho, por El PC que se concreta más detalladamente en las llamadas máximas de la conversación. Estas máximas no hemos de entenderlas como normas prescriptivas, sino como esquemas morales descriptivos de la situación ideal, que condicionan el acto informativo.³ Grice, quiere referirse al discurso narrativo por el término, antes mencionado, (conversación), considerando la narración como conversación entre el narrador y el lector, dentro de conceptos derivados de la teoría.

Para aclarar la función de la máxima de calidad, vamos a presentar ejemplo de la vida diaria antes de empezar el análisis literario:

La máxima de calidad es romper la lógica en un enunciado o decir algo fuera de lo común, como por ejemplo: estos zapatos me costaron un ojo de la cara y parte del otro, se usa aquí una expresión fuera totalmente de la lógica para referirse a los caros que son los zapatos, porque nadie está pagando el ojo para comprar algo, por lo imprescindible que son para una persona.

Nuestro estudio está basado en analizar la violación de la máxima de calidad en los enunciados de las novelas tema de nuestro estudio, pues, romper la máxima supone una información implicada, en

³ Véase, *Ibíd.* p. 45.

este caso intentamos justificar las razones de estas implicaturas y relacionarlas con las características imaginarias de los personajes.

2. Los personajes imaginarios en *Cien años de soledad*

Los personajes en *CAS* son seres de características especiales que desempeñan un papel importante para formar parte de la ciudad imaginaria y adquirir sus cualidades.

2.1. Melquíades

Márquez está presentado a Melquíades a través de una descripción inhabitual usando un adjetivo para personas al describir la barba que es montaraz; es decir la persona que monta de un monte a otro, según la *DRAE*, y un tipo de ave para describir las manos que es el gorrión. La descripción sale fuera de la lógica y más bien de la realidad donde vivimos, porque nunca se ha visto una persona con manos de pájaro, así el enunciado implica que Melquíades es un personaje mitológico. “Un gitano corpulento, de barba montaraz y manos de gorrión, que se presentó con el nombre de Melquíades” (*CAS*. p. 79).

El autor presupone que la fase de la vejez de Melquíades se califica por rápida y asombrosa, algo que es fuera de lógica porque la vejez es una fase que no pasa de repente, sino necesita tiempo e incluso no se notan los cambios para llegar a la reacción de asombrarse: “[...] Melquíades había envejecido con una rapidez asombrosa” (*CAS*. p. 84).

Se destaca que Melquíades ha sobrevivido todas las enfermedades mencionadas en la cita. Según el

contexto socio cultural estos lugares mencionados han presenciado tales epidemias, nuestro personaje se describe como un ser imaginario que se ha salvado de tantas plagas y eso es difícil para un ser normal, porque Márquez ha agrupado las enfermedades más graves en muchos lugares de todo el mundo, además quiere hacer especial hincapié en que Melquíades es un ser universal, el autor está siguiendo la disciplina de matar dos pájaros de un tiro a través de destacar la salvación de Melquíades del terremoto y la enfermedad contagiosa que es equivalente al naufragio de los barcos.

Era un fugitivo de cuantas plagas y catástrofes habían flagelado al género humano. Sobrevivió a la pelagra en Persia, al escorbuto en el archipiélago de Malasia, a la lepra en Alejandría, al beriberi en el Japón, a la peste bubónica en Madagascar, al terremoto de Sicilia y a un naufragio multitudinario en el estrecho de Magallanes (CAS. p. 85).

Márquez describe el sombrero como un cuervo que tiene alas y el chaleco está cubierto por un verdín de mucho tiempo. Se lo da al sombrero calidades animadas como un ave y el chaleco está cubierto por una capa verde de plantas que se forma en la superficie del agua y en otros lugares húmedos. Se intenta destacar que Melquíades es un ser extraordinario cuya vestimenta es ilógica e indica los siglos que ha vivido o mejor dicho es un personaje de la tierra: “Usaba un sombrero grande y negro, como las alas extendidas de un cuervo, y un chaleco de terciopelo patinado por el verdín de los siglos” (CAS. p. 85).

Imaginary Characters in the City of Caesars and One Hundred Years of Solitude

El autor supone que Melquíades ha dejado de reír desde mucho tiempo, e implica que es un ser imaginario quien puede controlar sus reacciones aunque son espontáneos y nadie puede hacerlo o controlarlo, eso rompe la lógica y las leyes de la humanidad, pero ahora estamos ante un ser sobrenatural: “Se quejaba de dolencias de viejo, sufría por los más insignificantes percances económicos y había dejado de reír desde hacía mucho tiempo, porque el escorbuto le había arrancado los dientes” (CAS. p. 85).

Márquez presupone que ver a Melquíades joven de nuevo es un hallazgo muy importante. Después de una vejez rápida y asombrosa, el lector se choca con la juventud de Melquíades sin arrugas y con una dentadura nueva. Eso solamente puede pasar en Macondo donde un ser humano se convierte de viejo en joven, pero esto es posible también con el ser imaginario que posee poderes sobrenaturales. También es muy raro que la gente en Macondo desconozca totalmente las cosas normales como la dentadura: “[...] vieron un Melquíades juvenil, repuesto, desarrugado, con una dentadura nueva y radiante” (CAS. p. 88).

Se destaca que los nuevos dientes de Melquíades han causado el pavor e incluso el pánico del pueblo de Macondo, además hace hincapié en la juventud restaurada de nuestro personaje a través de este hallazgo prodigioso. El pueblo de Macondo desconoce las cosas normales que están en el mundo y al verlas se mezclan sus sentimientos y se expresan por pánico que es un sentimiento tan exagerado ante

algo tan habitual para los demás. También el autor ha usado la descripción restaurada con juventud como si fuera una casa o un edificio que se puede restaurar:

El pavor se convirtió en pánico cuando Melquíades se sacó los dientes, intactos, engastados en las encías, y se los mostró al público por un instante fugaz en que volvió a ser el mismo hombre decrepito de los años anteriores y se los puso otra vez y sonrió de nuevo con un dominio pleno de su juventud restaurada (CAS. p. 88).

Otra vez vuelve Melquíades con sus jarabes mágicos y termina con la peste del olvido definitivamente: “Le dio a beber a José Arcadio Buendía una sustancia de color apacible, y la luz se hizo en su memoria” (CAS. p. 140). La cosa más rara es la vuelta de Melquíades después de morir porque no pudo soportar la soledad en la muerte y decide ir al lugar que todavía no está descubierto por la muerte:

[...] había regresado porque no pudo soportar la soledad. Repudiado por su tribu, desprovisto de toda facultad sobrenatural como castigo por su fidelidad a la vida, decidió refugiarse en aquel rincón del mundo todavía no descubierto por la muerte (CAS. p. 140).

La piel de Melquíades se cubre de la misma capa verde de su chaleco antiguo. Es un efecto visual que implica que nuestro personaje se está pudriendo vivo: “La piel se le cubrió de un musgo tierno, semejante al que prosperaba en el chaleco anacrónico” (CAS. P. 161).

Melquíades es inmortal que ya no va a morir, porque al final ha llegado al método de la resurrección a través de quemar mercurio en su cuarto: “[...] Cuando me muera, quemen mercurio durante tres días en mi cuarto... He alcanzado la inmortalidad. ... Es inmortal -dijo- y él mismo reveló la fórmula de la resurrección” (CAS. p. 167). Es ilógico que haya una persona inmortal, o que haya una receta de resurrección después de la muerte, pero en Macondo todo lo imaginario es posible. Y aquí presentamos la justificación de que Melquíades sigue siendo vivo: “[...] Con la ausencia de Úrsula, con la presencia invisible de Melquíades que continuaba su deambular sigiloso por los cuartos, la casa pareció enorme y vacía” (CAS. p. 169).

2.2. Los hombres de los Buendía

Son totalmente imaginarios los hechos que hace José Arcadio Buendía porque se presupone que uno no puede visitar lugares y mares desconocidos y hablar con seres esplendidos sin dejar su lugar. Se implica que José Arcadio Buendía está sumergido en su imaginación y siempre está buscando cosas inhabituales y extraordinarias.

Cuando se hizo experto en el uso y manejo de sus instrumentos, tuvo una noción del espacio que le permitió navegar por mares incógnitos, visitar territorios deshabitados y trabar relación con seres espléndidos, sin necesidad de abandonar su gabinete (CAS. p. 83).

Buendía tiene el poder de agarrar un caballo por las orejas. Lo que describe Márquez implica una

fuerza descomunal que no es cualquiera, porque ningún ser humano puede tener tanta fuerza, pero José Arcadio Buendía nuestro ser imaginario si la tiene: “Pero mientras éste conservaba su fuerza descomunal, que le permitía derribar un caballo agarrándolo por las orejas, el gitano parecía estragado por una dolencia tenaz” (CAS. pp. 84-85).

Aureliano Buendía nace con los ojos abiertos, mueve la cabeza y examina los rostros de la gente. Es fuera de lo común que un niño tiene tales habilidades imaginarias al nacerse, pero Márquez intenta hacer especial hincapié en que los personajes de la novela aparecen como seres fuera de serie, incluso los recién nacidos:

Había llorado en el vientre de su madre y nació con los ojos abiertos. Mientras le cortaban el ombligo movía la cabeza de un lado a otro reconociendo las cosas del cuarto, y examinaba el rostro de la gente con una curiosidad sin asombro (CAS. p. 97).

Y lo curioso que, aquellas habilidades extrañas de Aureliano crecen con el desarrollo de este personaje y toman formas variadas rompiendo la máxima de calidad claramente como se ve en la marcha de la narración:

[...] entró a la cocina en el momento en que ella retiraba del fogón y ponía en la mesa una olla de caldo hirviendo. El niño, perplejo en la puerta, dijo:

«Se va a caer.» La olla estaba bien puesta en el centro de la mesa, pero tan pronto como el niño hizo el anuncio, inició un movimiento irrevocable hacia el borde, como impulsada por un dinamismo interior, y se despedazó en el suelo (CAS. p. 98).

Imaginary Characters in the City of Caesars and One Hundred Years of Solitude

Es ilógico atravesar el mar a pie y además saltando de una isla a otra, José Arcadio Buendía enseña a sus hijos los métodos del pensamiento imaginario dándole información acerca de cosas raras y fuera de lo común: “[...] que era posible atravesar a pie el mar Egeo saltando de isla en isla hasta el puerto de Salónica” (CAS. p. 98).

CAS, lo hace evidente el nacimiento de un niño con cola de cerdo quien vivió muchos años y en un intento de un carnicero amigo para cortársela, muere desangrado. Es fuera de lo común que haya una persona nacida con cola de cerdo y que el hecho de cortarla le causa la muerte.

[...] tuvo un hijo que pasó toda la vida con unos pantalones englobados y flojos, y que murió desangrado [...] nació y creció con una cola cartilaginosa en forma de tirabuzón y con una escobilla de pelos en la punta. Una cola de cerdo que no se dejó ver nunca de ninguna mujer, y que le costó la vida cuando un carnicero amigo le hizo el favor de cortársela con una hachuela de destazar (CAS. pp. 103-104).

Es fuera de sentido que los muertos recobren vida después de su muerte, hablan con los vivos, lavan la sangre y buscan remedios para sus heridas. Es raro también que la aparición del muerto Prudencio Aguilar no le cause miedo a Úrsula, sino lástima. José Arcadio Buendía puede hablar con el muerto y le da promesas; mientras que Úrsula le pone al muerto tazones de agua por toda la casa porque es lo que necesita.

[...] Úrsula salió a tomar agua en el patio y vio a Prudencio Aguilar junto a la tinaja. Estaba lívido, con una expresión muy triste, tratando de cegar con un tapón de esparto el hueco de su garganta. No le produjo miedo, sino lástima. [...] Úrsula volvió a ver a Prudencio Aguilar en el baño, lavándose con el tapón de esparto la sangre cristalizada del cuello. [...] José Arcadio Buendía... salió al patio armado con la lanza. Allí estaba el muerto con su expresión triste.

-Vete al carajo[...] Ella estaba tan conmovida que la próxima vez que vio al muerto destapando las ollas de la hornilla comprendió lo que buscaba, y desde entonces le puso tazones de agua por toda la casa (CAS. p. 105).

Se presupone que José Arcadio tiene una tremenda fuerza que se demuestra a través de la muchacha con quien hace el amor. Se le oye a la muchacha el crujido de los huesos como el fichero de dominó; es decir un sonido alto, además su cuerpo exhala un olor de lodo.

Al primer contacto, los huesos de la muchacha parecieron desarticularse con un crujido desordenado como el de un fichero de dominó, y su piel se deshizo en un sudor pálido y sus ojos se llenaron de lágrimas y todo su cuerpo exhaló un lamento lúgubre y un vago olor de lodo (CAS. p. 119).

Es raro que los niños saboreen un caldo de lagartijas y los huevos de las arañas. Márquez cita los dos tipos de comida de una forma cotidiana, mientras que es muy raro comer semejantes platos, pero los niños de los Buendía pueden comer cualquier cosa: “Fue así como Arcadio y Amaranta hablaron la lengua guajira antes que el castellano, y

Imaginary Characters in the City of Caesars and One Hundred Years of Solitude

aprendieron a tomar caldo de lagartijas y a comer huevos de arañas” (CAS. p. 125).

Aureliano sabe el futuro y todo el rato está haciendo pronósticos; igual como el pronóstico de la caída de la olla. Eso implica que Márquez quiere resaltar las cualidades imaginarias de Aureliano Buendía: “-Alguien va a venir -le dijo. -No sé quién será -insistió-, pero el que sea ya viene en camino” (CAS. p. 129).

José Arcadio Buendía pudo levantar a Don Apolinar Moscote a la altura de los ojos. Es ilógico que una persona posea tan extraordinaria fuerza: “Agarró a don Apolinar Moscote por la solapa y lo levantó a la altura de sus ajos” (CAS. p. 150).

Se presupone que en la otra vida después de la muerte, los muertos se envejecen igual como los vivos. Es una idea muy rara y desprovista de sentido porque la vida después de la muerte es un secreto divino no revelado: “Era Prudencio Aguilar. Cuando por fin lo identificó, asombrado de que también envejecieran los muertos, José Arcadio Buendía se sintió sacudido por la nostalgia” (CAS. p. 172).

José Arcadio posee una fuerza descomunal e incluso imaginaria, la exagerada fuerza se ve en todos los ejemplos anteriores donde se rompe la máxima de calidad; así que su presencia se describe como sacudimiento sísmico y trueno, además el tamaño de sus espaldas apenas caben por las puertas. La alimentación del gigantesco es un asombro para el lector, dieciséis huevos crudos y también necesita tres días seguidos para dormir: “se comía medio

lechón en el almuerzo y cuyas ventosidades marchitaban flores” (CAS. p. 189). Es un personaje anormal que no solamente provoca el asombro del lector, sino también el de las mujeres en la tienda de Catarino por el tamaño exagerado de su animal. José Arcadio (hijo) es el personaje hiperbólico por excelencia:

[...] el procedimiento se ve funcionando con su dinámica de aceleración sistémica: exagerando algo de las cualidades de un objeto, el narrador puede saltar a otro cuyas propiedades aumentara un poco más, y de ahí a otros cuyas cualidades exagerara todavía algo mas; ese progresivo aumento hará menos notoria la muda o salto cualitativo del objeto de lo real objetivo a lo imaginario. Mediante esa dinámica ascendente la narración cambia de nivel de realidad: el niño de sexo aventajado era real objetivo, el hombrón de falo tatuado en varios idiomas es fantástico (CAS. p. 189).

Llegaba un hombre descomunal. Sus espaldas cuadradas apenas si cabían por las puertas,[...] y su presencia daba la impresión trepidatoria de un sacudimiento sísmico,[...] apareció como un trueno en el corredor de las begonias[...] durmió tres días,[...] y después de tomarse dieciséis huevos crudos, salió directamente hacia la tienda de Catarino, donde su corpulencia monumental provocó un pánico de curiosidad entre las mujeres[...] (CAS. p. 186).

Se presupone que José Arcadio estaba comiendo la carne de su compañero muerto y vivió aventuras imaginarias durante el recorrido por el mundo. Los hechos citados por nuestro personaje no tienen lógica porque están inspirados de los cuentos mitológicos:

Imaginary Characters in the City of Caesars and One Hundred Years of Solitude

Había visto en el Caribe el fantasma de la nave corsario de Víctor Hugues, con el velamen desgarrado por los vientos de la muerte, la arboladura carcomida por cucarachas de mar y equivocado para siempre el rumbo de la Guadalupe (CAS. p. 188).

El coronel Aureliano está protegido del efecto de la estricnina. Se destaca que el coronel se niega a morir de esta manera porque los Buendía pueden manejar el momento y la manera de muerte: “Sobrevivió a una carga de estricnina en el café que habría bastado para matar un caballo” (CAS. p. 202).

La escena siguiente depende del efecto visual, en la carrera de la sangre de José Arcadio, se advierten uno de los principales recursos estilísticos de la novela, mezcla de lo mágico y cotidiano, la naturalidad con lo fantástico, etc. El significado del episodio es claro: José Arcadio expulsado por su madre, vuelve a ella, a la casa familiar, a sus orígenes, en el momento de morir. El hilo de sangre adopta una función informativa en el enunciado:

Un hilo de sangre salió por debajo de la puerta, atravesó la sala, salió a la calle, siguió en un curso directo por los andenes disparejos, descendió escalinatas y subió pretiles, pasó de largo por la calle de los Turcos, dobló una esquina a la derecha y otra a la izquierda, volteó en ángulo recto frente a la casa de los Buendía, [...] (CAS. p. 235).

José Arcadio el muerto huele a pólvora, por lo cual su familia intenta quitársele el olor, pero en vano. Es obvio el uso de la irracionalidad cuando se ven los tratamientos usados para acabar con el olor molesto, y después vienen otros fuera totalmente de

lo común e indican que el muerto se trata como un pollo o un pedazo de carne.

Tampoco fue posible quitar el penetrante olor a pólvora del cadáver. Primero lo lavaron tres veces con jabón y estropajo, después lo frotaron con sal y vinagre, luego con ceniza y limón, y por último lo metieron en un tonel de lejía y lo dejaron reposar seis horas. [...] concibieron el recurso desesperado de sazónarlo con pimienta y comino y hojas de laurel y hervirlo un día entero a fuego lento [...] (CAS. p. 235).

Se supone que los gemelos son idénticos y más que eso, tienen los sentidos compartidos. La situación es muy rara que un hermano percata la falta de azúcar en la limonada que bebe el otro sin saborearlo. Se sabe que los gemelos en la mayoría de los casos hacen cosas idénticas como vestirse en los mismos colores o modelos entre muchas cosas, pero el hecho de que uno saborea en el lugar del otro, eso es fuera totalmente de lo común:

En la casa, donde se creía que coordinaban sus actos por el simple deseo de confundir, nadie se dio cuenta de la realidad hasta un día en que Santa Sofía de la Piedad le dio a uno un vaso de limonada, y más tardó en probarlo que el otro en decir que le faltaba azúcar (CAS. p. 293).

La cruz de ceniza resulta imborrable en el caso de los 17 Aurelianos. Márquez destaca que la cruz es la marca de la muerte; es decir los hijos del coronel tienen que ser marcados para morir, por eso nuestro autor opta por la manera ilógica para marcarlos para siempre:

Imaginary Characters in the City of Caesars and One Hundred Years of Solitude

Más divertidos que piadosos, se dejaron conducir hasta el comulgatorio donde el padre Antonio Isabel les puso en la frente la cruz de ceniza. De regreso a casa, cuando el menor quiso limpiarse la frente descubrió que la mancha era indeleble, y que lo eran también las de sus hermanos. Probaron con agua y jabón con tierra y estropajo, y por último con piedra pómez y lejía y no consiguieron borrarse la cruz. En cambio, Amaranta y los demás que fueron a misa se la quitaron sin dificultad (CAS. p. 332).

Mientras no se había acertado la cruz de ceniza; entonces no pueden matar a Aureliano el Amador. Es fuera de sentido porque los soldados han disparado contra él en muchos lugares de su cuerpo, pero la llave de su muerte reside en la cruz de ceniza.

[...] sus diecisiete hijos fueron cazados como conejos por criminales invisibles que apuntaron al centro de sus cruces de ceniza. Y... habían descargado sus revólveres contra él, pero no le habían acertado a la cruz de ceniza (CAS. p. 358).

2.3. Las mujeres de Buendía

El escritor quiere decir que Úrsula estaba oyendo lo que dice José Arcadio Buendía en sus sordos monólogos. Es ilógico poder oír lo que dice una persona en un sordo monólogo, porque sordo según la *DRAE* significa callado silencioso y sin ruido, pero en ese enunciado se le oye lo que dice nuestro personaje. El lector puede llegar a la posibilidad de que Úrsula posee poderes sobrenaturales para poder oír los sordos monólogos de su esposo: “[...]”

(Porque se lo oyó decir en sus sordos monólogos)”
(CAS. p. 94).

José Arcadio Buendía y Úrsula dan gracias al cielo, al tener un niño normal. Es rara esta comprobación por parte de los padres, porque lo normal es tener niños sin ningún órgano animal, pero en este caso estamos ante temores de Úrsula de que nazca un niño con cola de cerdo por las relaciones matrimoniales entre parentescos. Es normal que un niño nazca con deformaciones, pero cola de cerdo es una situación totalmente imaginaria, esta mezcla entre el estado del ser humano y el estado animal es fuera de la lógica: “Fue concebido y dado a luz durante la penosa travesía de la sierra, antes de la fundación de Macondo, y sus padres dieron gracias al cielo al comprobar que no tenía ningún órgano de animal” (CAS. p. 97).

Es un fenómeno raro y como Úrsula es una persona que razona las cosas, le extraña semejante reacción de su hijo, mientras que José Arcadio Buendía lo describe como un fenómeno natural lo que indica que nuestro personaje vive refugiado en la imaginación, y por consiguiente, piensa al revés. “Úrsula, alarmada, le contó el episodio a su marido, pero éste lo interpretó como un fenómeno natural” (CAS. p. 98).

El narrador resalta que las familias de Úrsula y José Arcadio Buendía querían impedir el matrimonio por el temor de engendrar iguanas debido a la relación de parentesco entre la pareja. Es evidente que Márquez ha roto la máxima de calidad, pero ¿por qué eligió las iguanas? Hay evidente juego

Imaginary Characters in the City of Caesars and One Hundred Years of Solitude

entre las palabras Iguarán, apellido de Úrsula, y engendrar iguanas. “Tenían el temor de que aquellos saludables cabos de dos razas secularmente entrecruzadas pasaran por la vergüenza de engendrar iguanas” (CAS. p. 103).

También es fuera de lo común destacar que el periodo del embarazo de Úrsula es catorce meses, pero Márquez siempre intenta adquirir habilidades y características sobrenaturales a la familia Buendía. Es muy raro también que en el enunciado se aclare que el estómago de Úrsula está estragado por la carne de mico y el caldo de culebras, y le sigue el enunciado de dar a luz a su hijo, lo que causa la confusión porque se cree que la comida es la causante del embarazo: “A los catorce meses, con el estómago estragado por la carne de mico y el caldo de culebras, Úrsula dio a luz un hijo con todas sus partes humanas” (CAS. p. 107).

Se rompe la máxima de calidad a través del uso de «pero», porque en el enunciado siguiente, se describe la recién nacida por liviana y acuosa como una lagartija, y se supone que es lo normal, luego se añade: “pero todas sus partes eran humanas”, y por consiguiente se supone que esto es anormal o que no es una condición necesaria: “Era liviana y acuosa como una lagartija, pero todas sus partes eran humanas” (CAS. p. 115).

Todo lo que pasa por la ciudad es anormal, Rebeca, como personaje integrado recientemente al mundo de Macondo, come tierra húmeda y cal; así que son anormales los hábitos nutritivos de la recién llegada: “[...] Rebeca sólo le gustaba comer la tierra

húmeda del patio y las tortas de cal que arrancaba de las paredes con las uñas” (CAS. p. 131).

Pilar Ternera puede leer el pasado a través de sus barajas en vez de leer el futuro. Es muy rara la nueva función que se adquiere a las barajas, pero el escritor intenta sacar beneficios de la habilidad de Ternera mediante leer el pasado olvidado por la peste que azotea la ciudad imaginaria: “Pilar Ternera fue quien más contribuyó a popularizar esa mistificación, cuando concibió el artificio de leer el pasado en las barajas como antes había leído el futuro” (CAS. p. 138).

Márquez intenta resaltar que Rebeca controla el momento de su muerte. Según el contexto lingüístico del enunciado siguiente, se usa el «para», como el modo de referirse a que controlar la muerte requiere un esfuerzo sobrenatural: “Ella tuvo que hacer un esfuerzo sobrenatural para no morirse” (CAS. p. 190).

Amaranta puede aguantar el dolor de poner la mano en las brasas del fogón. Nadie puede soportar quemarse vivo, pero en este caso la decisión de Amaranta por el remordimiento causado por el suicidio de Pietro Crespi, le hace aguantar el proceso hasta que le llegue el olor de su propia carne chamuscada (que es un efecto olfativo): “[...] Amaranta entró en la cocina y puso la mano en las brasas del fogón, hasta que le dolió tanto que no sintió más dolor, sino la pestilencia de su propia carne chamuscada” (CAS. p. 211).

Se rompe la máxima de calidad por el motivo del amor imaginario de Remedios que tiene peligro invisible y provoca deseos de llorar. Es raro también que todos los hombres sin excepción se vean poseídos por el canto secreto de Remedios. El autor insiste en poner en el personaje de Remedios, que vive en nuestra ciudad imaginaria, toda la belleza y el amor de la tierra: “Los hombres que trabajaban en las zanjas se sintieron poseídos por una rara fascinación, amenazados por un peligro invisible, y muchos sucumbieron a los terribles deseos de llorar” (CAS. p. 351).

Amaranta ve la muerte y habla con la mujer vestida en azul, quien le ordena coser su propia mortaja. Toda la situación es fuera de los límites de la razón, porque la muerte se ve personificada y Amaranta no se asusta, al contrario ella empezó complacida la tarea ordenada por la muerte:

[...] no había nada pavoroso en la muerte, porque era una mujer vestida de azul con el cabello largo, de aspecto un poco anticuado, y con un cierto parecido a Pilar Ternera en la época en que las ayudaba en los oficios de cocina. Varias veces Fernanda estuvo presente y no la vio, a pesar de que era tan real, tan humana, que en alguna ocasión le pidió a Amaranta el favor de que le ensartara una aguja. La muerte no le dijo cuándo se iba a morir ni si su hora estaba señalada antes que la de Rebeca, sino que le ordenó empezar a tejer su propia mortaja el próximo seis de abril (CAS. pp. 398-99).

También, Amaranta anuncia el horario de su muerte:

[...] y anunció sin el menor dramatismo que moriría al atardecer. No sólo previno a la familia, sino a toda la población, porque Amaranta se había hecho a la idea de que se podía reparar una vida de mezquindad con un último favor al mundo, y pensó que ninguno era mejor que llevarles cartas a los muertos (CAS. p. 400).

Primero nadie sabe cuando viene su momento, segundo, Amaranta está muy tranquila y piensa llevarles a los muertos cartas de sus familiares como si fuera un viaje. Tercero, ella empieza a recopilar cartas y mensajes orales de la gente del pueblo; es decir la gente del pueblo también está convencida de la lógica de la situación y no la considera rara, sino está reaccionando normal:

[...] había en la sala un cajón lleno de cartas. Quienes no quisieron escribir le dieron a Amaranta recados verbales que ella anotó en una libreta con el nombre y la fecha de muerte del destinatario, «No se preocupe - tranquilizaba a los remitentes-. Lo primero que haré al llegar será preguntar por él, y le daré su recado (CAS. p. 400).

Al final viene el cumplimiento de los temores de Úrsula con el nacimiento del niño con cola de cerdo como resultado del incesto. Se emplea la deformación de la realidad a través de esta escena, y el lector tiene que percibir mediante la ventana del realismo mágico el hecho ilógico del nacimiento de un niño con cola de cerdo.

Después de cortarle el ombligo, la comadrona se puso a quitarle con un trapo el unguento azul que le cubría el cuerpo, alumbrada por Aureliano con una lámpara.

Imaginary Characters in the City of Caesars and One Hundred Years of Solitude

Sólo cuando lo voltearon boca abajo se dieron cuenta de que tenía algo más que el resto de los hombres, y se inclinaron para examinarlo. Era una cola de cerdo (CAS. pp. 552-553).

En los ejemplos citados había un desfile de poderes sobrenaturales, personificación de cosas abstractas, fuerzas descomunales, entre otras características de los personajes de CAS que viven en nuestra ciudad imaginaria, Macondo.

3. Los personajes en *La ciudad de los césares*

En LCC, romper la máxima de calidad en cuanto a los ejemplos que conciernen a los personajes, tiene otra meta como vamos a ver en los ejemplos siguientes.

El autor personifica los conceptos abstractos que son la soledad y el silencio y los adquiere movimiento: “La soledad y el silencio acercaban al hombre” (LCC. p. 7).

En el enunciado siguiente, se emplea el adjetivo «oscura» para referirse a una persona; mientras que oscura es un adjetivo que describe objetos abstractos como una habitación que no tiene luz por ejemplo. El autor prefiere usar este adjetivo en vez de usar «negra» para que no sea ofensivo, desde nuestro punto de vista. Pero esto envuelve la descripción del sentido ilógico: “[...] una mujer oscura” (LCC. p. 9).

Onaisín no ha tenido nombre desde el momento de su nacimiento, es ilógico porque todos los recién nacidos tienen nombres debido a que es la primera cosa que hacen los padres: “A los dos años ya tenía nombre” (LCC. p. 10).

También Onaisín se convirtió en hombre al cumplir cinco años. Es imposible que un niño con sólo cinco años adquiere la forma de un hombre, pero el autor intenta subrayar el grado mayor de la forma física y las habilidades del indio: “Al cumplir los cinco años era todo un hombre” (*LCC*. p. 10).

Se supone que Onaisín tiene una vista tan fuerte para poder ver a distancia de millas. Ningún ser humano pueda tener esta habilidad sin usar binoculares, el autor crea mitos sin historias⁴: “[...] veía a varias millas de distancia el animal o la persona que buscaba” (*LCC*. p. 11).

El hombre blanco buscaba siempre darle miedo al indio y no asombro, es extraño que le dé asombro y no miedo, lo que destaca el coraje de Onaisín: “Onaisín miró asombrado al hombre” (*LCC*. p. 13).

Se supone que Smith no sabe su nacionalidad, lo que es totalmente ilógico y fuera de sentido, el autor intenta subrayar las desventajas, las cuales forman parte de una tripulación, que deambulan por diferentes zonas sin tener una patria: “¿Puede usted decirme, caballero, cuál es mi nacionalidad?” (*LCC*. p. 30).

Rojas insiste en suponer que el perro tiene cualidades de un ser humano, le pone Indio además le adquiere sentimientos muy humanos como la sorpresa: “El único que continuaba sorprendido era Indio” (*LCC*. p. 40). Se personifica el perro al

⁴ زرقاء اليمامة es un mito árabe de una mujer que estaba viendo a distancias muy lejanas y se denomina así respecto al nombre de su pueblo y al color de los ojos.

Imaginary Characters in the City of Caesars and One Hundred Years of Solitude

adquirirle la cualidad de pensar igual como un ser humano: “Indio, que no comía desde el día anterior, parecía pensar en otras cosas” (*LCC*. p. 86).

El autor chileno opta por la leyenda de la ciudad de Patagonia e introduce una descripción ilógica a los indios que viven allí: “Eran muy altos, enormes, tanto que, según la tradición, no pudieron montar nunca los caballos que traían los españoles” (*LCC*. p. 64).

Es patente que Rojas le adquiere a los indios cualidades casi imaginarias, igual que Márquez, teniendo en cuenta que el segundo tiende más hacia la exageración debido al realismo mágico usado como base de narración. Rojas resalta la importancia de las razas de los indios y también la raza del perro fueguino que le acompaña a Onaisín, además recurre a la personificación de cosas abstractas e incluso al perro.

4. Conclusiones

En conclusión, respecto a este análisis lingüístico de *CAS*, sacamos varias características del realismo mágico según el uso de la máxima de calidad:

1. La deformación y la construcción de la realidad contra la costumbre de la lógica mental; es decir la irracionalidad.
2. Descubrir hasta el límite de la invención de relaciones ocultas dentro de la estructura de los acontecimientos, actos y comportamientos.
3. La creación de realidades nuevas según creencias tradicionales antropológicas.

4. Es necesario inventar enunciados que rompen la máxima de calidad para expresar la magia.

Gabriel García Márquez usa el lenguaje para cumplir la función de destacar todas las facetas y características imaginarias de la ciudad y sus habitantes, especialmente, los Buendía. Entonces el análisis lingüístico está justificado de manera muy clara y minuciosa a través del lenguaje usado.

Se nota que los ejemplos de las máximas abundan en *CAS*, porque cuenta la historia de siete generaciones, mientras que son escasos en *LCC*, por la razón de que cuenta la vida de una sola generación aunque expone el origen de las razas de aquella generación en una presentación histórica muy resumida y rápida. También hay que poner en consideración el tamaño de cada novela; así que *CAS* consta de 481 páginas, mientras que *LCC* 160.

En este sentido, se justifican los estudios comparativos, porque como vemos mediante estudiar *CAS* y *LCC*, que cada una de ellas interpreta las características de los personajes a su manera y según la perspectiva de su autor.

Bibliografía

Libros

- Ahmed El Halwany, Manar, *La transgresión pragma-lingüística del lenguaje novelístico de los autores Nobel: Camilo José Cela, García Márquez y Naguib Mahfuz*, Osiris Bookshop, El Cairo, 2017.
- Baquero Goyanes, Mariano, *El proceso de la novela*, ed. Madrid, Madrid, 1963.

Imaginary Characters in the City of Caesars and One Hundred Years of Solitude

- Brown, J. Buchanan, *Cassels encyclopedia of world literature*, Volume III, Cassell& Company LTD, London, 1973.
- Estelle, Patricio – Coutoudmdjian, Ricardo, *Historia, La ciudad de los Césares: origen y evolución (1526-1880)*, Universidad Católica de Chile, Chile, 1968.
- Giacoman, Helmy F., *Homenaje a Gabriel García Márquez*, Espasa Calpe, Madrid, 1972.
- Maestro, Jesús G., *Idea, concepto, y método de la literatura comparada*, Academia del Hispanismo, Salamanca, 2008.
- García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, Cátedra, Madrid, 1990.
- Grice, H.P., *Logic and Conversation*, University of California, Berkeley, 1975.
- Grice, Paul, *Las intenciones y el significado del hablante: en la búsqueda del significado*, L. Valdés, Tecnos, Murcia, 1991.
- —————, *Lógica y conversación: en la búsqueda del significado*, L. Valdés, Tecnos, Murcia, 1991.
- Rodríguez Sánchez de León, María José, *Metodologías comparatistas y literatura comparada*, Clásicos Dykinson, Madrid, 2014.
- Ludmer, Josefina, «*Cien años de soledad*»: *una interpretación*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
- Martín Jiménez, Alfonso, *Literatura general y literatura comparada: la comparación con método de*

la crítica literaria, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2016.

- Melgar Valero, Luis, *La enciclopedia de la mitología*, Lisboa, Madrid, 2008.
- Montaner, M^a Eulalia, *Guía para la lectura de "Cien años de soledad"*, Castalia, Madrid, 1987.
- Morán Garay, Diana, *Cien años de soledad. Novela de la desmitificación*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1988.
- Rojas, Manuel, *La ciudad de los Césares*, Zigzag, Chile, 2006.
- Vargas Llosa, Mario, *Gabriel García Márquez: historia de un deicidio*, Barral, Barcelona, 1971.
- Kohut, Karl, Morales Saravia, José, *Literatura chilena de hoy*, Americana Eystettensia, Madrid, 2002.
- Mayoral José A, *Pragmática de la comunicación literaria*, Arcos Libros, Madrid, 1987.
- Metzeltin, Miguel, *Semántica, Pragmática y Sintaxis del español*, Egert, Wilhelmsfeld, 1993.
- Palencia Roth, Micheal, *Gabriel García Márquez, la línea, el círculo y las metamorfosis del mito*, Gredos, Madrid, 1983.
- Paz Gago, J. María, *La estilística: Teoría de la literatura comparada*, Síntesis, Madrid, 1993.
- Romero López, Dolores, *Orientaciones en Literatura Comparada*, Arco Libros, Madrid, 1998.
- Silva Castro, Raúl, *Panorama literario de Chile*, Universitaria, Chile, 1961.

Imaginary Characters in the City of Caesars and One Hundred Years of Solitude

Versiones digitales

- García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, La Cueva, 2014. Leída: 10/3/2017.
- Instituto de Estudios Anarquistas, *Biografía de Manuel Rojas*, versión digital, Santiago de Chile, 2005. Leída: 11/3/2017
- Kulin, Katalin, *Mito y realidad en "Cien años de soledad"*, de Gabriel García Márquez, Actas IV, Centro Virtual Cervantes, 1971. Leída:11/3/2016
- Lukavská, Eva, Gabriel García Márquez: *El ciclo de Macondo II*, Estudios romanes de Brno, versión digital. Leída: 15/7/2015.

Artículos

- Alfonso, De Toro, «Estructura narrativa y temporal en Cien Años de Soledad», *Revista Iberoamericana*, vol. L, núm.128-129, EE.UU., 1984.
- Raggio, Marcela, María, «Mito y símbolo en la narrativa de Gabriel García Márquez», *Revista Borradores*, Provincia de Córdoba en Argentina, Universidad Nacional de Cuyo /CONICET, Vol. X/XI, 2009-2010.
- García Márquez, Gabriel, "España: la nostalgia de la nostalgia", *El País*, Madrid, 1982.

Enlaces electrónicos

- http://www.elresumen.com/biografias/gabriel_garcia_marquez.htm fecha de lectura: 03/11/2016.
- <http://www.lanuevanacion.com>, Fecha de lectura: 20/02/2016.

- <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-propertyvalue-158839.html>, fecha de lectura: 15/11/2016.
- <http://www.mexica.net/aztlansp.php>, fecha de lectura: 15/11/2016.
- <https://www.slideshare.net/chunglo/elementos-comunes-en-los-mitos-del-mundo>, fecha de lectura: 26/04/2017.
- Vargas Llosa, Mario, *Cien años de Soledad, realidad total, novela total*, artículo de www.rae.es, fecha de lectura: 26/04/2016.

Entrevistas

- Mendoza, Plinio Apuleyo y García Márquez, Gabriel, *El olor de la guayaba*, Bruguera, Barcelona, 1982.

Diccionarios y enciclopedias

- Cuevas, Morales, Silvia, *De la "A" a la "Z" diccionario universal bio – bibliográfico de autoras que escriben en castellano. S. XX*, Aconcagua, Madrid, 2003.
- *Enciclopedia Universal Sopena*, Diccionario Ilustrado de La Lengua Española, Tomo seis, Ramon Sopena, Barcelona, 1976.
- Estébanez, Calderón, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Alianza, Madrid, 1996.
- González de Gambier, Emma, *Diccionario de terminología literaria*, Síntesis, Madrid, 2002.
- Pérez, Rioja - José Antonio, *Diccionario de símbolos y mitos*, Tecnos, Madrid, 1971.
- Victoria Ayuso de Vicente, María, García Tallarín, Consuelo, Solano Santos, Sagrario, *Diccionario de términos literarios*, Torrejón de Ardoz Akal, Madrid, 1990.

**Imaginary Characters in the City of Caesars and One Hundred
Years of Solitude**
