

Martha Lucía Rubiano* (Pontificia Universidad Javeriana)

La construcción de algunos personajes en la novela de Héctor Rojas Herazo: *En noviembre llega el arzobispo*

Resumen

El motivo de *En noviembre llega el arzobispo* es la espera del prelado de la iglesia. Su llegada representa una esperanza remota para salir del encerramiento, romper el círculo del sin sentido. La alusión a su llegada se enuncia en los más diversos y extraños episodios, aparece como una afirmación sin continuidad. Igualmente se reconoce lo marginal de los personajes como un rasgo característico de la construcción narrativa de los mismos, rasgo que sumado a la casi inexistente biografía de los personajes, son el referente central del análisis del artículo que, además de ello, actualiza la lectura de la obra de Héctor Rojas Herazo.

Palabras Clave: Héctor Rojas Herazo, novela y personajes, soledad y culpa, discurso narrativo

Abstracts

The construction of some characters in the novel of Héctor Rojas Herazo: *En noviembre llega el arzobispo*

The reason of *En noviembre llega el arzobispo* it is the wait of the prelate of the church; their arrival represents a remote hope to leave the enclosure, to break the circle of the unconscious one. The allusion to its arrival is enunciated in the most diverse and strange episodes, she appears like a statement without continuity. Equally the marginal of the characters like a characteristic feature of the narrative construction of the same ones is recognized, I rip that

* Estudiante de Maestría en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana.

added to the almost nonexistent biography of the characters they are the relating power station of the analysis of the article that besides it, it upgrades the reading of the work of Héctor Rojas Herazo.

Key Words: Héctor Rojas Herazo, novelizes and characters, solitude and it accuses, narrative speech

En la novela colombiana, *En Noviembre llega el arzobispo* (1967) de Héctor Rojas Herazo, el universo ficcional en el que se construyen las relaciones de los personajes, oscila entre el miedo y el odio. Este ambiente es determinante en el comportamiento de los personajes y la vida de Cedrón, el pueblo.

Cedrón es el protagonista colectivo del temor y el horror, pues sus habitantes están subyugados por el gamonal del pueblo, Leocadio Mendieta. Este extranjero, se apoderó del lugar mediante el engaño, el azar y la muerte aniquilando la vitalidad y la tranquilidad de sus coetáneos.

Leocadio Mendieta, representa la figura del padre castrador cuya imposición despótica anula y domina, aun después de muerto. Los personajes giran en un *eterno retorno* puesto que no encuentran una progresión hacia el presente sino a su pasado, como una manera inconsciente de indagar el porqué de su regresión. Cada habitante del pueblo se sumerge en sus recuerdos, sueños y obsesiones. Su sino trágico sólo tendrá explicación en la fatalidad: "El hombre es un ser condenado a soportar el sufrimiento de vivir, a ser víctima de la culpa y de la caída, a no tener control sobre su vida ni sobre sus actos" (Cárdenas 1996: 99). Una culpa de la que se desconoce su génesis, pero que está allí, recordándole a cada personaje el absurdo de su nacimiento. Todo parece inútil y condenado al fracaso.

El ciclo de la maldad y el terror instaurado por el dueño del pueblo, se repite en los hijos. Éstos se crían como potros salvajes y su padre se divierte azuzando a los perros (Nerón y Tamerlán) contra ellos, así, su rencor se acrecienta con el tiempo. Un estado temporal muerto, espeso y cíclico, fundido en el sopor y el ambiente canicular que atraviesa toda la novela.

El miedo también evidencia la incomunicación y el desamor de los habitantes de Cedrón. La primera consecuencia, se denota mediante uno de los recursos que organiza sintácticamente el discurso; el uso de comillas para referir los puntos de vista hacia un otro, se quedan en el sobreentendido, puesto que la oralidad y el diálogo como tal, se diluyen en el pensamiento, en una voz interior que el personaje cuestionado percibe y responde de la misma manera, dejando que el silencio absorba toda posibilidad de comprensión. Uno de los tantos ejemplos, está presente en un episodio de la cotidianidad entre Etelvina y Rodolfo —esposa e hijo de Leocadio Mendieta—: están en la cocina; él halaga la forma como frie las tajadas de plátano. Los dos están alrededor del caldero:

Rodolfo la estaba mirando de través clavándole los ojos en el brazo requemado y grasiento. Se sintió envejecida “Este muchacho es horrible y peligroso como un ciempiés parado.” Él argumentó pasito, para sus huesos: “Detesto a esta cocinera.” Ella casi lo oyó “Tiene razón, y si no recordara cómo lo parí no podría asegurar, ni siquiera a mí misma, que es mi hijo.” Los dos se sorprendieron midiéndose fijamente. Se habían oído sin hablar.

Ella sintió que de muy hondo subía la compasión (una sustancia húmeda, que podía paladearse) por el hijo. En ese instante recordó el parto y los penosos meses en que lo había amamantado en el pañol (...). Extendió las manos de uñas mugrosas. Quiso tentarlo por dentro, hermanarse con él en una confusa ansiedad. Suplicó tan profundamente con sus ojos que ni ella misma alcanzó a comprender su gesto. El hijo, temblando, se encogió para la defensa –casi gritó:– ¿Qué quiere qué le pasa a usted? (...) –¿Sabes una cosa?– intentó ella todavía con hambrienta dulzura.

El hombre volvió contra sí mismo las espinas que rasgaban sus ojos. Miró la postración de la madre y retrocedió confundido. Esperó a pie, firme, sin embargo “Te quiero” intentó decir ella, “Te quiero y aún podemos salvarnos” (...) –voy a hablar con el chofer– dijo él evasivamente, recorriendo toda la imagen de la madre con una especie de rencorosa orfandad (Rojas Herazo 1967: 182-83).

La relación entre madre e hijo está escindida por el lenguaje, ninguno puede reconocerse en el otro. El intento de acercamiento representa la angustia de la soledad y de la culpa. Ella, mujer sumisa, quiere recuperar el hijo que ha tenido sólomente nueve meses en las entrañas, concebido en el olor y sabor de su propia sangre, único medio para que Leocadio Mendieta la *poseyera*. Rodolfo ha sentido desde siempre desprecio y abandono de sus padres. Su única alternativa es eludir el puente de comunicación y arrepentimiento que Etelvina le proporciona. La configuración del mundo de los personajes es ambigua, como se observa en las reflexiones entre comillas a lo largo de la cita. La contradicción es palpable en el deseo por intentar vislumbrar el abismo que carcome la interioridad de los personajes. El amor filial es un sinsentido, el reproche encarnado en la existencia de los seres anodinos para sí mismos, soportándose entre sí por su lazo consanguíneo, extraños de sus propios sentimientos. De esta manera, se explicaría la segunda consecuencia del miedo, el desamor, transformado en angustiosa búsqueda del otro.

La bestialidad y la deshumanización son otros rasgos inherentes a la mayoría de los personajes de la obra. Leocadio Mendieta, eje central de la misma, realiza su deseo sexual fustigando el cuerpo de Etelvina hasta sentirlo emanar sangre. Su esposa comprada como una yegua y tratada como tal, pare “potros.” Los cuatro vástagos producto de la violencia marital, le recordarán hasta el último momento su incapacidad paternal. Rosa Angelina, la hija espuria, despertará su amor incestuoso.

La deshumanización también se manifiesta en la consecución de la fortuna, legitimada a través de la violencia. Otra manifestación de la pérdida de sensibilidad humana es

el solaz que siente Vitelia, cuando castiga a los dos infantes confiados a su sapiencia pedagógica, les impone reprimendas extremas –colocar granos de maíz en el suelo y masajearlos con las rodillas– para que los niños le obedezcan y sientan pánico ante su presencia. El miedo es nuevamente mediador para imponerse ante la orfandad humana. Vitelia encarna la maldad que sembrará en la tierra con su descendencia.

La interrelación de los personajes mencionados anteriormente, es una relación amo-esclavo, supeditada a la dependencia más en función del cumplimiento de un deseo, una perversa satisfacción, entendida desde los presupuestos freudianos.

La mansedumbre y resignación ante el sufrimiento, configura las actitudes de algunas mujeres en el texto. Etelvina manifiesta su servidumbre en sus gestos y enunciados, cargados de inexpresividad y sumisión. Su destino está cifrado por los deseos de Leocadio, ella ya no sabría de otra forma (...) la resignación y el sufrimiento eran su verdadera naturaleza y cualquier período de tranquilidad terminaban por asustarla (60).

De igual manera, Nife, esposa de Arsenio, está predispuesta al padecimiento, convirtiéndose a su esposo en verdugo, parafraseando la descripción que se hace de esta relación en la novela.

Los personajes marginales son otra constante en la escritura heraciana. Por ejemplo, *orates* como Gerardo Escalante, quien pierde la razón y la dignidad por la deuda contraída con el gamonal además de los libros y revistas que éste le proporcionó. Leonor explica la locura de su esposo por estas dos causas. Escalante sería un Quijote degradado por los azares escriturales. Chencho, como le llaman, alucina al gamonal como la representación misma del demonio, pues le ha privado de su casa y su dignidad. No hay como, en el Quijote de Cervantes, un personaje del idealismo abstracto sino el descenso a la animalidad.

Otra forma de marginalidad está encarnada en Cleotilde, una anciana que evoca la leyenda de la llorona. Ella busca en todo el pueblo al niño que se le perdió cuando éste jugaba a las escondidas con la Virgen, y porta una lámpara antigua que la acompaña para encontrarse con su hijo. Al final, la pequeña llama se transforma en una conflagración: término de la búsqueda, el encuentro con la muerte y la satisfacción del deseo de la anciana.

Los personajes se van haciendo en el curso del relato a través de diálogos, incomunicación, actitudes, acciones. El ritmo del discurso revela su ambigüedad y contradicción, pues no hay causalidad clara del ser, éste no es ajeno a la relación con otro.

No puede hablarse de una biografía de los personajes, pues ésta es casi inexistente. Prueba de ello son las narraciones discontinuas de episodios cotidianos y la vida interior de sus personajes –recuerdos, enigmas y obsesiones son recurrentes– así, en la novela no hay una historia sino muchas que en apariencia no tienen ninguna función específica en relación con los personajes centrales, por tanto prescindibles; paradóji-

camente todas apuntan a la totalidad del ser en agonía, su contradicción y lo inconcluso de sus vidas.

Otro motivo importante en la novela, es la espera del Arzobispo: de allí se deriva el nombre de la misma; su llegada representa una esperanza remota para salir del encierro, romper el círculo del sinsentido. La alusión a su llegada se enuncia en los más diversos y extraños episodios, aparece como una afirmación digresiva. Auristelia, la beata del pueblo, es la más entusiasmada con el acontecimiento. El momento tan esperado es una representación teatral. Los movimientos del prelado, su actitud, son una farsa, la supuesta sacralidad se retrata en la caricatura:

el arzobispo —un italiano rechoncho, de gélida blancura, con los ojos girando bondadosamente entre las órbitas rodeadas de manchas violáceas, como si hubieran sido violentamente golpeadas— avanzaba con solemnidad (...) Saludaba volviendo el rostro a derecha e izquierda de las dos filas de rostros, con la seguridad de un actor que conoce todos los matices de un papel que ha representado muchas veces (...) daba la sensación de sentirse infinitamente respetado e incluso, cuando entornaba los párpados y elevaba la mano derecha bendiciendo a la multitud, de sentirse amado.

Hay un doble histrionismo, la máscara que cubre su santidad y la que porta como hombre.

Este episodio podría interpretarse como una parodia de la celebración del Domingo de Ramos, cuando Jesús llega a Nazareth. Los comentarios surgidos a su paso van desde la hiperbolización de la figura “no es un cura, es el Papa;” pasan por la sacralización “Cristo de los ejércitos, es un mártir” y llegan hasta la desacralización “que cura tan bonito,” afirmación hecha por un borracho, el mismo que gritara una arenga a favor del partido liberal. Este acontecimiento rompe el equilibrio y la solemnidad del recorrido arzobispal. Simultánea a esta “escena,” se encuentra a la beata Auristelia esperando el arribo del arzobispo: ella cree sentir un arrobamiento místico, el olor a Dios con la presencia y mirada del sacerdote. El cielo ha descendido al mundo. Este episodio es una especie de díptico cómico con aire carnavalesco, un cuestionamiento a la superchería popular. Por último, el comentario —entre el arzobispo y el padre Escardó— sobre el organista del templo y su nefasta interpretación musical festejando la llegada del clérigo, muestra ingredientes del espectáculo religioso, la ridiculización y la mentira del mismo.

También, es importante destacar la carnavalización del déspota: él es desentronizado al ser interpretado por el loco Valentín; al principio, creen que es una aparición de ultratumba, pero no es más que un juego de disfraces. El yugo y miedo es tal en el pueblo que cuando se desenmascara el engaño, algunos de sus habitantes asumen como irrespeto la imitación del tirano. Lo serio y el terror en contraste con la burla como posibilidad de *catharsis*, la actitud de Valentín es una crítica frontal, por parte del

autor, a la abulia del pueblo. Al parecer, el miedo generalizado se patentiza porque el jinete fantasmal que ¿rescata? a Valentín es el propio Leocadio Mendieta.

Los recursos del discurso novelesco y las relaciones entre los personajes

“La figura del personaje permite un diálogo entre autor-lector, porque en él confluye también una identidad del autor, quien necesariamente hace a su vez una proyección de su concepción de hombre y de sí mismo aunque sea fragmentada” (Bustillo 1995).

La anterior reflexión inscribe la visión de mundo de un autor con su construcción ficcional. Este argumento sirve como base para indagar los recursos estilísticos utilizados en la obra literaria y establecer más que una tipología de personajes, su significación y sentido. Esto corresponde al lector, quien recrea la obra y la reconstruye en cada lectura.

Como ya se ha anotado anteriormente, *En Noviembre llega el arzobispo* es una novela fragmentada, episódica, no es importante el argumento o la conexión de las historias sino precisamente su ruptura, pues de allí se deriva el dialogismo presente en la novela, es decir, personajes inacabados y contradictorios apuntalan a la complejidad del texto mismo, a la movilidad. No es la acción el principio modelizante del texto heraciano, es el lenguaje su protagonista principal.

La presencia de los sentidos es constante en la obra: el llamado realismo sensorial se manifiesta a través de lo poético, lo sensual y la ensoñación.

- Lo poético se manifiesta en la metaforización de acontecimientos cotidianos que adquieren transcendencia en el conjunto de la obra:

(...) y era bueno (la sangre golpeando en las sienes y el costado izquierdo, a la altura del pecho, llegaba de veras a doler) meterse, jineteando su caballito de palo, por todos los olores, sabores y colores del pueblo. De la esquina de la casa, bajando por la rampa en que los aguaceros habían abierto tamaños huecos en la ya agrietada masa de ladrillos y cemento, galopar, paralelo al corredor del hotel, entre las hierbas menuditas, al encuentro de esa brisa total y libre que inflamaba la piel del mar. En la orilla, donde la brisa corroía todo lo que era oxidable, las casas parecían a punto de volar (201).

El fragmento anterior, corresponde a la ensoñación de Severino. El niño –después de defecarse literalmente por una reprimenda de la vieja– evoca sus juegos infantiles: el caballo de madera le proporcionará libertad y fruición de los sentidos, recorrerá los recovecos del pueblo, encontrándose con el abierto espacio salino. Esta imagen contrasta con la ruina del pueblo, por los aires del salitre. En la obra, el desmoronamiento de los personajes es paralelo a las construcciones. El mar se personifica porque cons-

tituye otro miembro de Cedrón. Éste no es una simple construcción física, sino la representación de los imaginarios de los personajes.

• Lo sensual, desde lo estético, como instintos que tocan con el ejercicio vital aunque algunos parezcan escatológicos, grotescos o tendencias a la muerte. También se podrá hablar de una estética del horror y de lo feo:

(...) Dándole en su imaginación los toques definitivos a un plan para destruir todos los insectos y roedores del mundo, atravesó el patio, reseco y desigual con solo un árbol de guamacho, por el que trepaba un bejuco de calabaza, en su ángulo derecho. Al llegar a la cocina, se trapeó fuertemente el vestido para refrescar su sexo. "Quisiera que Fabricio Lúa me soplara la crica con su boca," susurró un fantasma entre las frondas de su deseo mientras sus escuálidas tetas se erectaban con la tentación. Tocó sus tetas por encima del traje.

—Ahora sí que está buena la vaina— se quejó a los tres platos de la derrugada alacena que tenía enfrente —tras de vieja, puta y arrecha. Y deseó, con verdadero furor, olvidar a Fabricio Lúa y al bulto que se le formaba entre las piernas al caminar (50).

Brígida Lambis siempre aparece en la obra. En sus quehaceres domésticos, intenta eliminar las alimañas que pueblan su vivienda y que son elemento palpable de la fusión entre la naturaleza y lo humano; sin embargo, al igual que la plaga humana prolifera sin posibles mutaciones. Sus ansias eróticas son visitadas por el recuerdo y reprimidas por la realidad indiferente a ella. El episodio se sucede en una especie de *travelling*, visualizado mediante el espacio interiorizado —imaginación—; espacio exterior —el patio—; espacio interior —la cocina— imágenes intimistas sobrecogedoras por la crudeza del lenguaje que raya en la desesperación y resignación. La voluptuosidad no es aquí un deleite sino una recriminación por su condición senil. Otro ejemplo, es el encuentro entre Finol y Rosa Angelina en un baile del pueblo:

y se dispone a enfrentar aquel desplante. Incluso ha empezado ya a sonreír, a preparar la disculpa ante los otros danzantes. Pero él la ciñe más, la aprieta más, le duele, le dice: "Es como si tú y yo no tuviéramos necesidad de protegernos, como si bailáramos desnudos" y la ha mirado como un caballo y sus ojos son de caballo y ha relinchado con los ojos y es triste y mejor no haber nacido, pero están allí, los dos están allí, aspirando sus mutuas respiraciones, oyendo su júbilo, su terror, su cólera secreta y huele todo el baile a jazmín sudado entre sobacos y nalgas (152).

Lo trascendente del episodio amoroso se humaniza con los olores corporales que aparecen grotescos ante la desesperación del desencuentro.

- La ensoñación, ejemplo de la inocencia y la imaginación de la infancia.

El episodio entre Rodolfo y el niño, quien pretende cambiar un azulejo por Rebuji-na, el gallo de pelea del hijo del gamonal:

la sombra de una desilusión atravesó los ojos del niño, pero insistió todavía con otra fórmula salvadora:

– Y si yo te encimo algo ¿me lo dejas?

El hombre, ahora totalmente erguido, con el puño que aprisionaba el pajarito pendulando junto a su muslo derecho, parecía una torre. La voz resbaló por la pared de su camisa. Era divertida y ruda:

– Y ese encime ¿de cuánto es?

– Doce botones y ocho centavos –respondió el pequeño desde abajo, con el aplomo de quien ha madurado muy bien su cálculo, apretando el gallo con esperanza.

– Bien, muy bien –dijo el hombre– entonces quedamos en eso, pero antes tienes que dejármelo pelear ¿entiendes?

Esta escena muestra a Rodolfo más humano, entra en el juego que le propone el niño y escucha todos sus argumentos infantiles, para no romper sus anhelos y su entusiasmo (51).

Otros recursos estilísticos utilizados por Rojas Herazo en la novela referida son: ritmo narrativo y descriptivo retratan las escenas, sus transformaciones y la simultaneidad, parafraseando a Luis Rosales en su estado sobre el texto: “todo lo sucedido alguna vez, sigue presente, las escenas que resumen historias, relatan sucesos y describen el pueblo son partes de un todo discontinuo, instantáneas que hacen parte de una paisaje donde cada habitante es sólo un accidente del terreno” (Rosales 51).

El uso de catáforas y anáforas obligan al lector a estar atento en el reconocimiento de los personajes; también utiliza nombres comunes, pronombres, como una forma de impersonalización de los mismos, por ejemplo: el muchacho miraba. Después de un extenso número de líneas, el lector identifica la voz narrativa. La consecuencia, es un estilo de enunciación novelesca compleja.

Otro aspecto reiterativo en la obra heraciana es el panteísmo como parte de su visión cosmológica: objetos, lugares, animales y seres humanos están unidos entre sí: la animalización es una forma de totalidad.

El dialogismo se proyecta en los temas reiterativos y diversos, desde la óptica de los distintos personajes. Por ejemplo, Leocadio Mendieta desde la perspectiva de Eduviges –una de sus amantes–, lo evoca como un toro, un gavilán que le clava las uñas para rasgar su piel y satisfacer su deseo. Es el único personaje que no desea la muerte de Leocadio. El toro, símbolo de virilidad y agresión erótica.

Otros personajes perciben a Leocadio como halcón, gavilán, cóndor: aves de rapiña con sus garras y espuelas que caracterizan el poder y la tiranía del gamonal. El caballo fusionado con el jinete es símbolo de fortaleza y dominio.

Gerardo Escalante en sus alucinaciones percibe a Leocadio como la gran bestia, el demonio arrasando la dignidad, el amo que lo obliga a hundirse en el lodo y el estiércol para obtener su complacencia e igualmente su indulgencia.

Los perros que acompañan al personaje, refuerzan la idea de su despotismo porque son fieles y serviles. Por el contrario, Etelvina lo percibe como un inocente de su culpa. Justifica su malignidad. Brígida Lambis reconoce un rasgo en común con Leocadio, no gustan de nadie.

Etelvina es tratada por sus hijos como una sirvienta, la cocinera del rencor filial. Ella, se mimetiza con Muchacho, el cerdo, símbolo de lo sucio y los deshechos. Será una de sus pocas alegrías, lo mimó y trata como lo hubiese hecho con sus hijos. Al personaje le han arrancado de tajo sus únicas alegrías en la vida: Muchacho, cuando es sacrificado por Rodolfo y Rosa Angelina, cuando el padre decide enviarla a los Estados Unidos. Etelvina sabe a ciencia cierta que la música interpretada por la niña era un descanso para su alma y la presencia de la infante como factor decisivo para esquivar la locura por el dolor que le causó el suicidio de su hijo.

Vitelia, madre de Leocadio, mujer materialista y ruin con los hombres que ha conocido, vuelca su amor hacia Lutecia, niña huérfana, hija de una india, a quien ella educó desafiando a la sociedad que la rechazaba por su origen humilde y mísero. Vitelia afirma: "(...) a ella la he amado tanto que he podido perdonarme a mí misma a través de ella (...)" (*En Noviembre...* 1967).

Sin embargo, los niños la perciben como la desgracia que marca sus vidas, Vitelia lo sabe y se solaza (...) "allá están los dos niños" y se le azucaró el recuerdo. Dos niños como dos golosinas para chuparlas con crueldad "los adoro, son mis jugueticos; no sé que sería de mí si no pudiera torturarlos" y se sorprendió de no ser todo lo mala que creía ser, hasta de querer ser buena y de que fueran las cuatro de la tarde (...)" (94) absurda conclusión y digresión con el tiempo inexplicable. Otra contradicción en el senil personaje, es la obsesión hacia la amatista, una piedra a la que se siente unida por el fatalismo. "Nadie, absolutamente nadie que no fuera ella y la joya —pues ella sabía que la amatista estaba viva— nadie se enteró nunca de lo ocurrido en la Linda (...) los cuidanderos cayeron acibillados a balazos a los pies de su hermana (...)" (*En Noviembre...* 1967).

Al parecer esto fue preparado por Vitelia para deshacerse de su primer marido. La hermana le aconseja antes de suicidarse: "¡Destruyela, no la vendas ni la guardes; destruyela para que no haga más daño!" En el contexto de la obra representa la soberbia y la crueldad. Si lo entendemos como una metáfora, contradictoriamente en su simbología la piedra representa la humildad. La amatista, decía la leyenda, pertenecía a un arzobispo.

Para ilustrar o intentar comprender la actuación del personaje, se retoma el arquetipo femenino explicado por Jung retomando la mitología clásica, extrapolando a sus

propósitos: "Para Jung toda mujer es trina en esencia y una en persona. Démeter: diosa madre, dadora de vida, capaz de toda entrega y sacrificio y madre mala, expulsadora, dominante y castradora; Kore: hija virgen, doncella, pureza pero también como su símbolo la ostra-cerrada fría, rechazante; Hécate; hechicera, seductora a los filtros de amor, a la vez bruja diabólica y cortesana" (Bustillo 1995).

Vitelia tendría las características de madre capaz de toda entrega con una hija ajena, Lutecia, igualmente castradora. No hay evidencia en la obra de su amor hacia los hijos legítimos. Existe una mención de un jinete, quien llega a la puerta de su casa, ella lo insulta, lo trata de aborto y él simplemente le dice que la ha perdonado: ¿será Leocadio Mendieta? También se evidencia la condición de la diosa Kore, pues maltrató a los niños, como se mencionó anteriormente, hay un placer sádico en esta actitud.

Otra forma como se relacionan los personajes: –Leocadio, Etelvina y la misma Eduviges– es a través del sadomasoquismo. Antes de Freud, la sexualidad humana era considerada como un instinto de la especie, cuyo objeto era la pareja del sexo opuesto y el fin la unión de los órganos genitales para procrear. Con el descubrimiento de la sexualidad infantil, Freud trastocó todas las concepciones o explicaciones escasas a este respecto. En su texto *Tres ensayos sobre una teoría sexual infantil* inscribe al niño como sujeto sexuado y menciona la desviación del objeto en el caso de las perversiones.

La pulsión sexual busca satisfacción; su primer aspecto es el impulso. Toda pulsión activa, incluso si su fin es satisfacerse en la pasividad, como en el exhibicionismo o el masoquismo.

Lo que Freud llamó pulsiones parciales son aquellas cuya índole es el placer de ver, de exhibir y de la crueldad, las cuales aparecen con cierta independencia de las zonas erógenas, pero que con el desarrollo de la fase genital entran en estrecha relación.

En el caso de los personajes arriba mencionados crea una dependencia imposible de sustituir. Si bien Etelvina, se ve impelida por su mando y el goce es mínimo. En Eduviges, la perversión es compartida. Goce desde los presupuestos freudianos está más relacionado con la pulsión de muerte, *thánatos* en permanente lucha con la pulsión de vida: el *eros*.

A manera de conclusión

Los personajes de *En noviembre llega el arzobispo* no son prefabricados, se van construyendo en el transcurso del discurso narrativo.

Su polivalencia no se niega, puesto que ella permite multiplicidad de lecturas donde se abre un horizonte de sugerencias, contradicciones que el lector como agente partícipe de la estrategia textual reconstruirá.

El personaje diseña más que por lo que dice, por el manejo del lenguaje. Los recursos estilísticos en la obra rojasheraciana para mostrar su complejidad van desde la alusión,

catáforas, anáforas, monólogos interiores, fluir de la conciencia, hiperbolización, aliteraciones, elipsis, ambigüedad, carnavalización, caricatura y desdoblamientos.

Los recursos son múltiples y específicos lo cual implica una exploración y búsqueda de sentido. La actitud dentro de la obra es humorística, trágica melodramática y abúlica.

Bibliografía

- Bustillo, Carmen (1995). *El ente de papel. Un estudio del personaje en la narrativa latinoamericana*. Caracas: Vadell Hermanos Editores.
- Cárdenas, Alfonso. "Escritura y visión de mundo en la narrativa de Rojas Herazo." *Cuadernos de Literatura* 3 (enero-junio de 1996).
- Rojas Herazo, Héctor (1967). *En noviembre llega el arzobispo*. Bogotá: Lerner.