

Bol. Acad. peru. leng. 79. 2026 (43-81)

EGO AZUL: LOS MONSTRUOS DE JOSÉ TOLA HECHOS PALABRA¹

Ego Azul: José Tola's monsters put into words

Ego Azul : les monstres de José Tola mis en mots

GIULIANA MARÍA CARRILLO PASTOR
Universidad del Pacífico, Lima, Perú
carrillo_gm@up.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-7689-3699>

RESUMEN:

El presente artículo ofrece una primera aproximación crítica a *Ego Azul* (1998), novela escrita por el artista plástico peruano José Tola de Habich (1943-2019). Tola es ampliamente reconocido por su obra pictórica, mas no así por su faceta literaria, la cual revela una continuidad estética con su producción visual. A partir del análisis de los principales ejes temáticos de la novela (la violencia, la metamorfosis, lo grotesco y su vínculo con la sexualidad), se examina cómo estos elementos configuran una propuesta artística marcada por la transgresión. El estudio pone en evidencia la coherencia del universo creativo del autor, en el que imagen y palabra surgen como manifestaciones de una misma pulsión expresiva.

1 Este trabajo forma parte de la investigación desarrollada en mi tesis doctoral *Arte y literatura en José Tola*, presentada en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en 2025.

Palabras clave: *Ego Azul*, José Tola de Habich, violencia, sexualidad, transgresión.

ABSTRACT:

This paper offers an initial critical analysis of *Ego Azul* (1998), a novel written by the Peruvian plastic artist José Tola de Habich (1943–2019). Tola is widely recognized for his paintings, although his literary work is less well known; this work reveals an aesthetic continuity with his visual art. Based on an analysis of the novel's main thematic threads (violence, metamorphosis, the grotesque, and its connection to sexuality), this study examines how these elements come together to form an artistic vision characterized by transgression. The study highlights the coherence of the author's creative universe, in which image and word emerge as manifestations of the same expressive impulse.

Key words: *Ego Azul*, José Tola de Habich, violence, sexuality, transgression.

RÉSUMÉ :

Cet article propose une première approche critique d'*Ego Azul* (1998), roman écrit par l'artiste plasticien péruvien José Tola de Habich (1943-2019). Tola est nettement plus reconnu pour son œuvre picturale que pour sa production littéraire, qui révèle une continuité esthétique avec sa création visuelle. À partir de l'analyse des principaux axes thématiques du roman (la violence, la métamorphose, le grotesque et son rapport à la sexualité), nous examinons la façon dont ces éléments configurent une proposition artistique marquée par la transgression. Notre recherche met en évidence la cohérence de l'univers créatif de l'auteur, où image et verbe émergent comme les manifestations d'une même pulsion expressive.

Mots clés : *Ego Azul*, José Tola de Habich, violence, sexualité, transgression.

Recibido: 17/09/2025 Aprobado: 19/02/2026 Publicado: 30/06/2026

1. Introducción

El artista plástico peruano José Tola de Habich (1943-2019) destacó en la escena artística nacional y latinoamericana por sus pinturas de excelente factura, las cuales se fueron poblando, desde sus inicios, de una galería de monstruos. Lo que pocos saben es que estos también cobraron vida a través de la palabra, en la literatura. En efecto, paralelamente a su trabajo como pintor, Tola dedicó tiempo a la escritura (Jara, 1990). Una de las novelas que publicó durante su vida es *Ego Azul*, la cual no cuenta hasta la fecha con análisis críticos. Como señala Praz (1970/1979), el arte y la literatura conforman dos lenguajes que responden a una misma pulsión creativa, pues la necesidad de expresión desborda al artista y emerge bajo la forma de imagen o de palabra²; en el caso de Tola, dicha relación se manifiesta en una producción literaria que dialoga estrechamente con su universo plástico. Tomando ello en cuenta, este artículo ofrece una primera aproximación a dicha novela, en la cual se hacen presentes muchos de los elementos propios de su creación plástica, lo que evidencia la coherencia del universo personal que construyó durante su prolífica vida.

La novela *Ego Azul* fue publicada en 1998 por Jaime Campodónico, pero escrita en la década de los setenta, al término de un viaje que Tola realizó por Oriente. En su autobiografía, el autor evidencia su

-
- 2 El pintor peruano Fernando de Szyszlo también remarca la conexión entre arte y literatura. Según De Szyszlo, lo que une y relaciona a la pintura y a la poesía es «el hecho de constituir lenguajes, sistemas de expresión y comunicación a un nivel tan profundo que hace que una explicación racional de su significado es prácticamente imposible» (1997, p. 58).

dedicación a la obra y expresa su entusiasmo por la publicación: «Leo, corrijo mi novela “Ego Azul”. ¡Se publicará!» (Tola, 1997). Al igual que su obra plástica, es de difícil definición, indeterminada, y se encuentra en constante transformación. Está dividida en tres partes de similar extensión y narrada en primera persona desde el punto de vista del protagonista. El escritor Fernando Ampuero se refiere a ella, en la contratapa del libro, de la siguiente manera:

Hace cosa de treinta años, el pintor José Tola recaló en Barcelona. Volvía de Oriente (en trance de exasperada lucidez), estaba sin un cobre y esperaba el envío de un pasaje para regresar al Perú. Tres días debió esperar, tres días que pasó encerrado en una buhardilla, escribiendo. Dislocado, perturbador, chirriante, este libro es el producto de aquella compulsiva urgencia. Un auténtico vómito negro, un puntapié brutal a la cabeza del lector. Un sobresalto místico. Una fiesta de disfraces, celebrada a mitad de una pesadilla. Aquí, entre la catatonia y el más frenético peregrinaje, Tola nos revela algunas ideas que aún hoy lo atormentan: la belleza que se desprende del horror, la violencia irrevocable de Dios. Todo visto, o bien tortuosamente entrevisto, en un viaje a la más salvaje soledad y a la inhóspita locura del sexo. Los fantasmas de Lautrémont, Artaud y el viejo Burroughs han sido convocados. (en Tola, 1998)

El comentario del escritor ofrece ya algunas palabras clave para la lectura: violencia, sexo, horror. La novela describe seres monstruosos, los mismos que le valieron el calificativo de expresionista en su pintura —por la creación de un mundo alucinado y cargado de violencia— y que se encarnan en el protagonista anónimo de la historia. Puede considerarse un protagonista «anónimo» porque a lo largo del libro nada es estable, ni siquiera los nombres, y el lector se enfrenta a una realidad cambiante en formas, escenarios y personajes, con la fluidez de una pesadilla. La indeterminación es, así, uno de los aspectos clave de la novela, evidenciado no solo por la frecuente imprecisión de los lugares, sino por la constante transformación del protagonista y de los

elementos de su entorno. De ser necesaria una clasificación, podría afirmarse que *Ego Azul* es una obra de carácter expresionista, dado que prioriza las emociones por encima de la realidad objetiva, que se desvanece por momentos, con una representación onírica.

El libro está dividido en tres partes. La primera presenta un sujeto inicialmente masculino, que pasa sus días en la cama de su habitación, rodeado de personas que al parecer son su familia, esposa e hijos, si bien él solo deduce dicha información. El personaje es incapaz de valerse por sí mismo para realizar cualquier actividad, salvo la cópula. En efecto, se trata de una especie de ser humano totalmente dependiente para realizar acciones básicas como levantarse, comer o ir al baño, y no tiene certezas del mundo exterior, con el cual no logra comunicarse en realidad: «María, Ana o como se llame la mujer que es mi esposa, trae a los que deben ser nuestros hijos y los acomoda sobre mi cuerpo para que jugueteen» (Tola, 1998, p. 9). No puede comer por sí solo («la comida se me suministra en grandes dosis y es empujada con los dedos dentro de mí»; 1998, p. 10) y la comunicación solo se da a través de lo escatológico («por más esfuerzos que hice para mostrar mi agradecimiento por su asistencia, a lo sumo llegué a manifestarlo por medio de dos o tres detonaciones anales»; 1998, p. 15).

Las manifestaciones más instintivas del impulso sexual, incluido el incesto, se presentan en esta parte. Luego, el protagonista sufre una metamorfosis, se convierte en sujeto femenino al descubrir que espera un hijo. El descubrimiento de su «repentina castración» (Tola, 1998, p. 34) no reduce su vigor sexual, y tras páginas de descripción de sus placeres llegará el nacimiento de un hijo, al que llamará Etarot, «el nuevo Dios» (p. 39). Este hijo-dios permanece con su madre durante un año, luego del cual se dirige «al reino Jamás después de su peregrinación entre los hombres» (1998, p. 45). Al final de la primera parte, el protagonista

descubre el retorno de su falo —y, por lo tanto, de su naturaleza masculina— en el inicio de una relación sexual.

La segunda parte narra su peregrinaje. Luego de apuntar con un revólver a su esposa e hijos, los ata, se despide de ellos con un beso, llega a un muelle y empieza a surcar el mar en un barco. Desembarca en una ciudad indeterminada, que cree que puede ser Sodoma o Gomorra, en la que había inmensas piras humeantes y «todo ardía como un infierno» (Tola, 1998, p. 53). En esta ciudad en llamas rodeada de cadáveres, conoce a una mujer negra llamada Sara, pareja sexual con quien permanece la mayor parte de su estancia, hasta que muere asesinada. Tras practicar necrofilia con su cuerpo, deambula en el bosque pensando en los ermitaños de la historia de la humanidad y dejándose morder por alimañas. En ese contexto, realiza una nueva transformación, esta vez deliberada, y se convierte en un ave —que no vuela— al introducirse plumas en el ano. Mantiene por años dicha metamorfosis y atraviesa ciudades. Más adelante, luego de visitar diversos burdeles en busca de seres deformes, de ir a cementerios y de recurrir a animales, todo para satisfacer su deseo sexual, llega a encontrarse con la llamada Diosa del Exceso, con quien tiene una experiencia hiperbólica. Esta segunda parte de la novela finaliza poco después de este episodio, cuando el personaje camina largo tiempo hasta retornar al mismo lugar de donde había partido.

Por último, la tercera parte comienza con la abulia del protagonista, que, tras aparecer en una playa, permanece en su gran casa, en una habitación cuya realidad objetiva desconoce y no le interesa. Al cabo de un tiempo, es llevado por sus familiares a la cárcel y reclusorios diversos, en los que retoma sus prácticas sexuales y reflexiona largamente sobre la inutilidad de la existencia y la condición humana. Entonces, emprende el camino de regreso e inicia un proceso de readaptación al mundo, siempre en medio de una realidad líquida e inestable.

La escena final muestra una visión optimista del protagonista, quien manifiesta sentir felicidad por hallarse de nuevo con su familia y ser movido por el amor. Las últimas líneas repiten las del inicio del texto.

El tratamiento del tiempo en apariencia es lineal, si bien con ciertas elipsis: «Hay que tener en cuenta que el tiempo pasa entre una y otra cosa que cuento, y que a veces no tengo ganas de contar lo que ocurre en el entretiempos» (Tola, 1998, p. 79). A pesar de ello, es imposible precisar la duración exacta de la historia narrada, que dura años según el protagonista. En realidad, el tiempo propuesto es circular: la historia termina cuando el narrador repite las mismas tres líneas del inicio, encerrando de esa forma los acontecimientos en un mundo alucinado condenado a repetirse hasta el infinito. Así, el final rompe la aparente linealidad sugerida en un primer momento.

En los siguientes apartados se realiza una aproximación crítica a la novela desde sus ejes temáticos principales: la violencia, la metamorfosis y el tratamiento de lo grotesco (este último, a la luz de los planteamientos de los teóricos Wolfgang Kayser y Mijaíl Bajtín), todos ligados a la sexualidad como aspecto central. El estudio de estos elementos permitirá reconocer que la transgresión se revela como un rasgo constitutivo de la propuesta estética del autor³.

2. La violencia

La obra empieza con puntos suspensivos y la imagen inicial muestra un tabú de la sociedad: el acto de golpear a un bebé. «...pongo al nene de espaldas, pellizco sus carnosas nalgas y le golpeo el torso con los puños» (Tola, 1998, p. 7). Luego, se indica una fecha concreta, 22 de febrero, pero no se especifica el año. El sujeto manifiesta el aparente deseo de

3 Para un estudio detallado sobre las relaciones entre la obra plástica de Tola y su producción literaria, véase Carrillo Pastor (2025).

asesinar al niño («deseo estrujarlo y darle el golpe final»; 1998, p. 7), pero la presencia cercana de su madre lo contiene. Dice, además: «No puedo expresar mi amor de otra manera. Es doloroso que no puedan entender cómo los quiero» (1998, p. 7). Así, desde la primera página se establece una relación entre la violencia y el amor, que emergerá de forma continua en diversos episodios y sobre la cual se volverá explícitamente al final de la obra. Puede verse que desde esos primeros párrafos ya son patentes el desenfreno, la violencia y la animalización del individuo:

Oigo la voz y los gritos. Mientras tanto, sigo mordiéndolo. De sus alaridos nacen imágenes. Veo huir de una verde jungla manadas de veloces animales, saltando y chillando. Todos esos glúteos grasientos y de ondulados movimientos eléctricos me hacen sudar. Entonces podría morderlo ya todo, destrozarlo con los dientes. (Tola, 1998, p. 7)

El protagonista parece ser, entonces, un depredador de la selva en plena cacería, con sus instintos más profundos activados. No obstante, el lector pronto descubre que el sujeto, físicamente inimaginable, permanece todo el tiempo en la cama incapaz de levantarse, y tiene un gran desconocimiento de lo que sucede y de las personas que lo rodean, cuyas relaciones solo puede adivinar, como si fuera un sueño en permanente transformación. La realidad interior parece ser más real y tangible que la exterior: el sujeto es la encarnación de lo instintivo y animal, y, durante toda la obra, la pulsión sexual y la necesidad de satisfacerla de todas las formas posibles (incesto, necrofilia) son permanentes. La pulsión sexual desenfrenada se presenta desde esa primera página:

La madre termina por separarnos. A ella es a quien ahora me aferro con rabia. Ya está mi fuerza desencadenada. Soy todo un universo de amor... Se me eriza el cuerpo, los poros se dilatan y eyaculan el semen adrenalínico y germinal de este planeta. [...] Mi cuerpo cae en cualquier posición, presa de convulsiones. Es así y allí donde creo que recién llego al

éxtasis, a un inmenso orgasmo, y en éste a la destrucción de mi amor por los demás. (Tola, 1998, pp. 7-8)⁴

Es notoria una combinación entre el amor, el dolor y el daño. En una misma escena se mencionan los términos *rabia*, *amor* y, finalmente, *destrucción del amor*. La narración es una gran hipérbole de la pulsión sexual del protagonista, especie de fuerza de la naturaleza. Desde el principio, también se presentan tabúes que, por su propia condición, generan rechazo en el lector. Este, una vez que logra superar la brutalidad de la primera escena en que el protagonista golpea al bebé, debe luego lidiar con las escenas de incesto que la novela incluye también desde sus inicios:

Felipe, como quería llamar al mayor, pero de quien no sé el nombre, es el que supongo que tiene más conciencia de la realidad. A escondidas de su madre suele succionar mi pene de una forma tan desesperada que, si no la ha aprendido de ella, se le debe de haber fijado por alguna frustración de destete prematuro. (Tola, 1998, p. 12)

El universo de Tola siempre ha sido conocido por ser provocador y visceral, y la novela mantiene esa tendencia en cada página. La animalidad se asocia con la violencia, pero solo por cuanto tienen en común la liberación de los instintos, dejando de lado cualquier convención social. En la cita anterior, el narrador describe una escena erótica que mantiene con uno de sus hijos, pero sin conciencia de la transgresión. Lo que puede escandalizar al lector resulta natural para él.

4 También, en la obra pictórica del autor, constantemente se presentan seres hipersexualizados, tanto femeninos como masculinos. Por ejemplo, el tríptico *Eres mía, como esta eternidad tuya*, de 2014, presenta como figura central un personaje zoomorfo que eyacula semen multicolor mientras mira desafiante al espectador. La firma de Tola se encuentra, precisamente, al final del arcoíris de semen, como reafirmación de la fuerza vital que busca exaltar.

En general, la violencia se manifiesta de manera constante a lo largo del relato. La violencia física ligada a la animalización del individuo está presente también en la segunda y en la tercera parte. Cuando el protagonista surca los mares y desembarca en una ciudad desconocida, ve pasar una turba que porta pancartas «que pedían violencia y destrucción» (Tola, 1998, p. 56). En ella encuentra a una mujer, Sara, a quien le hace un pedido inusual: «Muérdeme, muérdeme pronto, muérdeme, necesito que me muerdas» (1998, p. 57). Entonces cuenta sobre ella: «Clavó sus dientes con tal intensidad en uno de mis bíceps que desapareció el dolor que me había empezado a molestar en la columna vertebral» (1998, p. 57). Las acciones violentas o dolorosas suelen ser presentadas de manera positiva en la novela. En ese sentido, fiel a su indiferencia por las convenciones sociales, el narrador afirma que «la muerte, en verdad, carece de importancia y matar debería ser un acto libre, natural» (1998, p. 74). Estas palabras son producto de una profunda desesperanza; desde una postura existencialista, considera que «todo acto antes de la muerte es un afán inútil, un experimento o una gran broma», y que «no vamos a ningún sitio, esto solo es una broma sin carcajada final» (1998, p. 75). En la tercera parte, las narraciones de abuso sexual entre presos y a la encargada de la limpieza, que padecía discapacidad mental, llevan al paroxismo la relación entre sexo, violencia y tabúes que se ha ido desarrollando en los párrafos precedentes.

La violencia física acompaña al lector hasta la última página, cuyo final es idéntico al inicio de la novela. Pese a ello, la vuelta a casa le traerá felicidad al protagonista y será movido, afirma, por el amor. Un amor que, como se mencionó al inicio, se encuentra ligado al dolor.

3. La transformación, metamorfosis

La transformación, las metamorfosis, son parte constitutiva de la novela. En *Ego Azul*, la realidad, vista desde la perspectiva del protagonista, tiene una naturaleza cambiante, líquida e inestable. Importa el mundo

interno mucho más que el externo, que desconoce. La realidad presentada es onírica y su funcionamiento se asemeja al que se produce durante los sueños. El lector ve suspendida su ordenación de la realidad y es introducido a un mundo extraño, donde los valores que le son familiares no existen y solo puede observar a través del lente del narrador. Se borra la línea entre la lucidez y la locura. El lector puede preguntarse: ¿está el narrador por encima del bien y del mal, es un ser superior que ha comprendido algo que el resto de los mortales no? ¿O es, por el contrario, un ser enajenado, pero, lamentablemente, la única ventana al mundo de la novela? ¿O es ambas cosas a la vez? La mezcla de dominios, dice Wolfgang Kayser (1957/1964), es una característica propia de lo grotesco. E indudablemente la novela de Tola es grotesca, como se detalla más adelante.

El protagonista, cuyo nombre se desconoce, manifiesta desde las primeras páginas su desconexión o falta de comprensión del mundo. No tiene una clara noción del tiempo, o de la fecha: «Hoy, que bien podría ser un miércoles o el 13 de cualquier mes, lo paso en la posición impuesta» (Tola, 1998, p. 9). Tampoco tiene conciencia de los lazos que lo vinculan con las personas que lo rodean, como se mencionó antes. El espacio también es inestable, onírico, cuando pretende describirlo:

Mi habitación tiene tres o cuatro ventanas, en verdad no he llegado a contarlas, ya que la ociosidad me impide hacer ese tipo de proezas mentales para resolver el acertijo; es más fácil decir un número cualquiera, siete, por ejemplo, sea verdadero o falso. ¿En qué altera la realidad? Y, además, ¿qué puede ésta importarme? Bueno, las doce ventanas dan a un jardín inmenso... (Tola, 1998, p. 103)

El desconocimiento o la falta de claridad que tiene el sujeto del mundo que lo circunda —lo que, en realidad, no le interesa— será extensivo a su propia naturaleza. Así, durante la novela sufre una serie

de transformaciones solo imaginables en el contexto de un sueño o una pesadilla.

La primera gran transformación ocurre en la primera parte, cuando pasa de masculino a femenino y da a luz un hijo (un hijo-Dios):

Mi mujer ha llegado lanzando alaridos, gritos felices, y me dice, Fiorella, Fiorella, estás embarazada. ¿Quién? ¿Yo? Me pregunto si yo soy Fiorella y, sentado como me han vuelto a colocar, veo un enorme bulto en mi vientre... Sentirme madre ahora por lo menos me hace pensar que, tal vez, el cerebro del feto se mute en el mío y así llegue yo a tener una consciencia clara de las situaciones... ¿Copulará mi marido conmigo en esta situación o será peligroso para el nuevo ser? ¡Ah, qué maravillas encierran estas transformaciones y estas tomas de conciencia! ¿Qué otros estados me deparará este? María, ¿o me debo seguir llamando Federica? (Tola, 1998, pp. 32-33)

El desconocimiento de su propia naturaleza resulta más desconcertante para el lector en busca de asidero que para el narrador, quien acepta el cambio con naturalidad. En efecto, la escena tiene la naturalidad con la que se viven las transformaciones en los sueños, que rara vez se cuestionan: estas son solo una continuación de una historia con su propia coherencia, incuestionable en un mundo más allá de la razón⁵.

Tras el embarazo, acompañado nuevamente de una libido hiperbólica, el ahora sujeto femenino da a luz un hijo, al que nombra Etarot y de quien afirma es un nuevo Dios. Incluso la naturaleza de este hijo es indeterminada, puesto que, al cumplir un año, se sugiere que podría tratarse de un muñeco:

5 Obras como *Cristo-Virgen*, óleo sobre papel de 1980, ilustran cómo la indeterminación y la configuración de seres grotescos son parte inherente del universo construido por Tola en sus pinturas.

Etarot, a mi lado, sin despertar todavía, con sus mismas dimensiones, me hacía entender que solo era de plástico y goma-espuma: un muñeco. Fue una visión fugaz antes de regresar a la oscuridad, donde Etarot ya no era un muñeco y volvía a ser un dios, mi Dios. (Tola, 1998, p. 45)

Líneas más adelante, indica que ese hijo-muñeco-dios parte «al reino Jamás después de su peregrinación entre los hombres» (Tola, 1998, p. 45). Al poco tiempo, como cierre a dicho episodio, el/la protagonista retorna a su realidad inicial masculina durante un encuentro sexual:

Él fue mi marido hasta que una noche, mientras acariciaba mis muslos con la dulzura de un hombre al seducir, encontró entre mis piernas el miembro duro, rojo, caliente, que nos es dado a los hombres para erectar. La abracé fuertemente aplastándola contra mi pecho, mientras ella, con sus piernas alrededor de mi cintura, se alistaba para sentarse sobre aquello que se erguía bajo las sábanas como un monumento por inaugurar. (Tola, 1998, p. 47)

Lo particular de este fragmento es la fluidez con que ocurre la transformación, en medio de una misma escena, que se evidencia en el cambio de pronombres personales. El marido pasa a ser «ella» y el protagonista «la» abraza. La transformación no ocurre solamente en el cambio de naturaleza del narrador, sino de su pareja, lo cual muestra una vez más que todos los elementos de la novela son mutables. Asimismo, estos cambios continuos dejan ver también que todo aquello que rodea al sujeto es etéreo, inasible. Los constantes cambios de nombres, de naturaleza, son coherentes con la mirada de un protagonista que no entiende el mundo más allá de sus instintos primitivos. No hay comunicación real con nada ni con nadie.

Un episodio interesante, en el que la naturaleza femenina y masculina de un personaje cambia de forma constantemente, es el que narra

el encuentro con quien se presenta como la Diosa del Exceso (Tola, 1998, p. 91). El protagonista se refiere a ella de esa manera dos veces más en el párrafo: «La Diosa se había extendido demasiado en su conversación», «Diosa del Exceso, que por una gracia u otra te acercas a mí...». Sin embargo, el inicio del siguiente párrafo muestra un cambio de naturaleza de la divinidad y un aparente error de concordancia: «El Dios del Exceso, tal vez aturdida por mis palabras, quedó en silencio sin perder por ello el encanto que lo envolvía...» (1998, pp. 91-92). El artículo inicial y el sustantivo son ahora masculinos («El Dios»); no obstante, un adjetivo femenino los modifica («aturdida»), pese a que el pronombre personal posterior sí es masculino («lo envolvía»). Esta falta de concordancia es, definitivamente, deliberada, pues se repite poco después: «Pero él, cegada por su propio amor, parecía no darse cuenta de estas cosas» (1998, p. 95). Ni siquiera el lenguaje con el que se narra la novela mantiene estabilidad, en tanto la realidad cambiante lo alcanza. Así, a través de ese recurso estilístico, Tola construye un personaje que trasciende el género.

Además de los cambios de género, el protagonista también se metamorfosea en animales. Como parte de un sueño letárgico o de una extrema lucidez, se transforma en un reptil emplumado, que evoca a antiguas divinidades aztecas:

Todo caía en un abismo de licuadoras, y yo, hecho una nube, flotaba mientras sufría una metamorfosis que me iba cubriendo de escamas y me dotaba de dos pequeñas alas de reptil emplumado. Esa era mi imagen para los ojos externos: una serpiente alada ondulándose en el vacío. (Tola, 1998, pp. 63-64)

La novela presenta también otro tipo de transformación: aquella del tipo grotesco, la metamorfosis incompleta que el sujeto atraviesa de forma deliberada. En la segunda parte, decide convertirse en pájaro, para lo cual se inserta una pluma en el ano que irá reemplazando cada

vez que necesite defecar. Será un ave que no vuela, como él mismo indica, pero cada vez con más plumas:

Seré un ave cagona por donde vaya y a donde vaya cagaré. Me puse una pluma en el ano y empecé a caminar porque, por algún impedimento natural, no podía volar. Pájaro andariego, ese seré yo. Y feliz, habiendo descubierto mi verdadera naturaleza, empecé a caminar y cantar. [...] Tal era mi felicidad por esta nueva transformación que hubiese podido ir de gira alrededor del mundo... debo haber caminado por lo menos medio planeta. (Tola, 1998, pp. 82-83)

Este nuevo cambio de naturaleza lo hace feliz y se mantiene por varios años: «Creo que fui ave por tres o cuatro años» (Tola, 1998, p. 84). Sin embargo, el narrador destaca que ese mundo externo, irrelevante y anónimo, formado por los países que visita y las poblaciones que los habitan, muchas veces lo rechazará y negará su cualidad de ave. Pese a ello, continuará dando saltos, lanzando trinos y dotándose de plumas sin aceptar comentarios que atenten contra su deliberada metamorfosis. Este estado, indica, no terminará por voluntad propia, sino porque «algún envidioso Merlín deshizo el hechizo» (Tola, 1998, p. 84).

El episodio incluye una referencia a una de las metamorfosis narradas por Ovidio, la de Ícaro, la cual es desacralizada y puesta al mismo nivel que la burda y grotesca transformación del protagonista. Así, Tola muestra en su novela la irreverencia y transgresión que lo caracterizan:

Siempre recordaré que en un pueblo por donde pasé vi, pintado en una pared, un hombre alado que se elevaba por los aires. Fue tanta mi envidia, tanto el dolor que hirió mi corazón, que me retiré sin haber contemplado el cuadro completo, donde parece que el artista había tratado de narrar la historia. El hombre-pájaro había caído al volar hacia el sol describiendo círculos hasta el fondo del océano. «Ah», dijo mi alma, «castigo divino para quien sin ser ave quiso volar». (Tola, 1998, p. 85)

El paralelo entre la transformación trunca del protagonista y la de Ícaro es evidente por cuanto en ambos casos el sujeto humano se reviste de plumas para encarnar un ave, sin serlo completamente. El aleteo ridículo del personaje principal de *Ego Azul* recuerda al aleteo que antecede la fatalidad de Ícaro, cuando cae y se enfrenta a su inminente muerte:

La cera se ha derretido; agita Ícaro sus brazos desnudos,
Y, desprovisto de alas, no puede asirse en el aire,
Y aquella boca que gritaba el nombre de su padre es engullida
Por las azuladas aguas, que de él tomaron su nombre.
(Ovidio, 1995, p. 254)

Más aún, esta ave escatológica será presentada como superior a la figura de Ícaro, puesto que este fue castigado por intentar transgredir su naturaleza, mientras que el narrador se asumirá como un ave que no vuela y, por lo tanto, no es merecedora de castigo divino:

Entre salto y salto llegué a entender un día que si hay tristeza en una gallina no hay felicidad en un gorrión, pues uno añora lo que otro posee. Allí más que nunca me sentí ave y me conformé con no poder volar.
(Tola, 1998, p. 85)

No obstante, conocedor de que su transformación nunca sería completa, el narrador manifiesta su deseo de poseer dicha naturaleza en una próxima vida: «Ruego para que en mi próxima reencarnación sea un ave, en el mejor sentido de la palabra: un ave que vuela y puede cagar desde los cielos sobre los hombres y los campos...» (Tola, 1998, p. 85).

Las referencias literarias continúan en las líneas siguientes. El narrador se comparará con Prometeo:

Hoy, después de muchos meses desde que sucedieron estas cosas, me hallo en una playa mirando el horizonte, como Prometeo encadenado a

una roca, picoteado —solo por coincidencia— por un ave que saca lo más hondo que hay en mí: las entrañas. (Tola, 1998, p. 85)

Con un destino similar al de aquel que robó el fuego de los dioses y lo entregó a los mortales, el protagonista retorna a su naturaleza humana sin perder del todo el contacto con la anterior, aquella a la que tanto aspira, que en ese momento ejerce violencia contra él. Él es nuevamente un hombre y un ave lo picotea. Sin embargo, no manifiesta sentir dolor alguno y continúa en sus reflexiones. Entonces, una vez más el espíritu culto del narrador hace referencias literarias, en las que destaca lo más mundano ahora de Hamlet, personaje de Shakespeare: «Me comparo con Hamlet cuando balbucea entre palotes: “And my imaginations are as foul as Vulcan’s stith” (“Y mi imaginación es tan sucia como el yunque de Vulcano”))» (Tola, 1998, p. 86).

Y no solo incluye referencias de origen occidental, sino también orientales. Luego de la mención a Hamlet, evocará un dios de la tradición persa, Ahrimán, jefe del mal. Se presenta así un narrador cuyos conocimientos evocan lo alto y cuya corporeidad se asocia con lo más bajo. Esta asociación con lo bajo y con lo escatológico es propia de lo grotesco, como se explica en el siguiente apartado.

4. Lo grotesco

La novela *Ego Azul* es, en sentido estricto, una obra grotesca. En el presente estudio, la construcción de las imágenes que el narrador va creando se examina sobre la base de las ideas de dos teóricos que abordan lo grotesco desde distintas perspectivas: Mijaíl Bajtín (1895-1975) y Wolfgang Kayser (1906-1960).

En su famosa obra *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Mijaíl Bajtín desarrolla su teoría sobre el concepto de cuerpo grotesco, especialmente a partir del análisis de la novela

Gargantúa y Pantagruel, del escritor francés François Rabelais. Explica que las referencias al cuerpo humano se caracterizaban por enfatizar los orificios y excrecencias, pues «lo grotesco se interesa por todo lo que sale, hace brotar, desborda el cuerpo, todo lo que busca escapar de él» (Bajtín, 1965/1998, p. 285). Así, se trata de un «cuerpo abierto», donde «las excrecencias y orificios están caracterizados por el hecho de que son el lugar donde se superan las fronteras entre dos cuerpos y entre el cuerpo y el mundo» (1965/1998, p. 285). Explica, también, que el canon actual, que muestra un cuerpo cerrado, acabado y perfectamente delimitado, existe solo desde hace cuatro siglos, en el que «una frontera rigurosa es trazada entonces entre el lenguaje familiar y el lenguaje oficial “de buen tono”» (1998/1965, p. 288). En este nuevo canon, afirma, se excluye toda hiperbolización. Bajtín señala que «la exageración, el hiperbolismo, la profusión, el exceso son, como es sabido, los signos característicos más marcados del estilo grotesco» (1998/1965, p. 273). Sostiene, además, que «la exageración es producto de una fantasía llevada al extremo, que frisa en la monstruosidad» (1998/1965, p. 275). Por último, explica:

El rol esencial es atribuido en el cuerpo grotesco a las partes y lados por donde él se desborda, rebasa sus propios límites, y activa la formación de otro (o segundo) cuerpo: el vientre y el falo; estas partes del cuerpo son objeto de la predilección de una exageración positiva, de una hiperbolización. (Bajtín, 1965/1998, p. 285)

Las menciones al falo son recurrentes en la novela y en ocasiones contribuyen a la formación de imágenes surrealistas que también tienen dimensiones hiperbólicas. Por ejemplo:

Todos los olores ácidos dilatan mi nariz, la hacen crecer como un falo. No creo que se pueda tener uno en medio de la cara, pero yo ¿quién sabe? Lo que tengo, y que llamaré nariz, se me erecta desproporcionadamente como otra nariz. (Tola, 1998, pp. 17-18)

La imagen no pretende ser cómica —a diferencia del texto estudiado por Bajtín— y construye un sujeto deforme. Al principio, la comparación se realiza mediante un símil: se dice que los olores ácidos le hacen crecer la nariz «como un falo», no que se trate de uno realmente. No obstante, luego el narrador duda, siempre poco consciente de su propia corporeidad, y se pregunta «¿quién sabe?», lo cual abre la posibilidad de que esa extraña característica sea real. Bajtín afirma que «la nariz es siempre el sustituto del falo» (1965/1998, p. 284). A continuación, el narrador continúa hiperbolizando aún más la imagen: «¿Qué presencia no me excita? ¿Qué órgano no se me erecta? ¿Seré un falo y nada más que un falo en eterna erección?» (Tola, 1998, p. 18). Ya no se trata solo de que la nariz se pudo haber convertido en falo. Ahora se cuestiona por la totalidad del sujeto, cuya naturaleza podría reducirse a eso: un falo en eterna erección. Esta imagen llevada al extremo es consistente con la exagerada y constante carga sexual de la novela en que el personaje principal se comporta, efectivamente, como si solo fuera eso: puro instinto sexual. Esta relación nariz-falo se retoma páginas después, luego de que se entera de su transformación a una naturaleza femenina: «Levanto una mano con la fuerza de la alegría ante esta nueva noticia y me cojo la cara buscando el falo que solía erectar, pero ahora solo pende una nariz» (Tola, 1998, p. 33). A pesar de la ausencia del órgano masculino, la imagen persiste a través de la mención de una «nariz castrada». La hipérbole y el deseo sexual desenfrenado continúan:

Mi mano, más desilusionada que yo, cae hasta las ingles y se mete a través de esa maraña ensortijada... la cabeza de un negro con la nariz castrada que se hunde hasta tocar el ano... Entonces abro mis piernas desproporcionadamente y espero catapultas, cactus espinosos, alguna pata de un sillón Luis XIV. Solo a mí podrían satisfacerme estas cosas. (Tola, 1998, p. 33)

El adverbio *desproporcionadamente* se incluyó antes para mostrar la erección de la nariz, y ahora se emplea nuevamente para describir la acción de abrir las piernas. Es usado de manera indistinta tanto para intensificar la imagen que alude al órgano sexual masculino como para destacar en primer plano la vagina del sujeto femenino.

En general, muchas de las imágenes construidas en la novela *Ego Azul* pueden leerse desde la propuesta de la concepción del cuerpo grotesco realizada por Bajtín. Recuérdesse que el teórico ruso señala que lo grotesco se interesa por todo lo que sale del cuerpo y lo desborda. En la obra de Tola, las alusiones a toda emanación corporal (heces, semen, orina) son constantes desde el inicio.

En los párrafos que siguen se revisan particularmente las recurrentes menciones a las heces en la novela. En la primera parte, se menciona que el protagonista es incapaz de valerse por sí mismo para satisfacer necesidades básicas como defecar: «Antes de defecar logro, a base de grandes esfuerzos, poner mi trasero en el borde de la cama. Este ejercicio, aparte de ayudarme a vencer el estreñimiento, tiene la virtud de permitirme acertar frecuentemente en la bacinilla» (Tola, 1998, p. 23). La imagen propuesta contribuye a la creación de una atmósfera maloliente y sucia.

El acto de defecar se repite en reiteradas ocasiones y en diferentes contextos. En otro episodio, también en la primera parte, el protagonista —que ya puede caminar, aunque nunca se precise por qué— cuenta lo siguiente:

Me levanto y voy hacia la puerta, la empujo y encuentro a mi mujer sentada en el excusado, cagando. Puf, qué olor... Pero algo irresistible me hace girar sobre mis talones, y no es que pierda el equilibrio, sino que caigo sobre ella a propósito, con mi cara sobre su vientre, y empiezo a succionarla, a lamerla y a prodigarle mordiscos feroces sobre todo el

cuerpo. Ya no sé lo que son las carnes, lo que son las ropas, ni si son excrementos o papel higiénico lo que mastico, ni si ella está presente. (Tola, 1998, p. 31)

En una sola escena se mezclan el acto de defecar, la violencia, la animalidad y una enajenación del sujeto tan grande que, absolutamente ensimismado, no es capaz de determinar ni siquiera si la otra persona está presente.

Otros ejemplos se encuentran en la segunda parte de la novela. Tras haber surcado el mar y llegado a una ciudad desconocida, el protagonista conoce a una mujer llamada Sara, con la que entabla una relación. Ella busca adivinarle el destino a través de la lectura de sus heces: «Sara, a mi lado, no sé mediante qué extraños masajes, había logrado extraerme las heces y, sumida entre el olor y sus pensamientos, trataba de confeccionar un alfabeto seccionando mis excrementos» (Tola, 1998, p. 57). El narrador no se incomoda y procede a describir sus características, «en ningún momento dudé de que esas formas negruzcas y ensangrentadas fueran las mías» (1998, p. 57), y a continuación se ufana de poder distinguirlas de entre las de otras personas. En este episodio, las heces son seccionadas y observadas como objeto de estudio. El olor se menciona explícitamente, de modo que el lector no escapa nunca de esa atmósfera cargada que lo acompaña siempre.

Más adelante, luego de la muerte de Sara y de deambular por la ciudad, él manifiesta su deseo de convertirse en «un ave cagona»: «Un súbito arrebató me hizo bajarme los pantalones, ponerme en cuclillas y cagar. Seré un ave cagona por donde vaya y adonde vaya cagaré» (Tola, 1998, p. 82).

Estos cuatro episodios, plenos de imágenes escatológicas, presentan el acto de defecar de maneras distintas. En el primero se observa el acto individual realizado por el protagonista con mucho esfuerzo. En el

segundo, la acción es efectuada por alguien más, la presunta esposa, que lo atrae intensamente y lo motiva a dar rienda suelta a sus instintos desenfrenados. En el tercero, las heces son un vínculo que permite conocer a las personas y adivinar su destino: son «extraídas» misteriosamente del protagonista por una mujer y les permiten tener una conexión. Para finalizar, el último episodio muestra el deseo de que el mundo entero esté cubierto de excremento. De hecho, el narrador afirma que, en su próxima reencarnación, desearía convertirse en «un ave que pueda cagar desde los cielos sobre los hombres y los campos» (Tola, 1998, p. 85).

Por otra parte, las menciones de fluidos como el semen contribuyen a la creación de imágenes que fusionan al sujeto con el universo. Al respecto, Bajtín afirma que el cuerpo «formado de profundidades fecundas y de excrecencias reproductivas, no se halla nunca rigurosamente delimitado del mundo: se muda en este último, se mezcla y se funde con él... El cuerpo adquiere una escala cósmica mientras que el cosmos se corporaliza» (1965/1998, p. 305). Si bien, en la cultura popular de la Edad Media, la transformación del cosmos en «alegres elementos corporales» (Bajtín, 1965/1998, p. 305) cumple la función específica de rebajar el miedo cósmico en un contexto de temor a las calamidades naturales, esta fusión del cuerpo y el universo se presenta también en la novela de Tola como parte de la transmutación constante del sujeto y de su entorno. En el segundo párrafo, el narrador indica que es «todo un universo de amor» (Tola, 1998, p. 8), que se le eriza el cuerpo, «los poros se dilatan y eyaculan el semen adrenalínico y germinal de este planeta» (p. 8). Desde la primera página, entonces, se presenta, mediante una imagen hiperbólica, un cuerpo abierto conectado con el mundo a través del fluido relacionado con la fecundidad. Páginas más adelante, el narrador entona el siguiente cántico:

Madre cósmica que recoges los desperdicios
de este planeta, acógeme en tu vientre.
Haz que tu palabra sea fecunda en mí
y que tu aliento me inspire.
Esparce tu semen para que nazca en mí
el deseo de perpetuar tu esencia.
Deja que mame de tus senos
la leche germinal del universo.
Madre.
Tú, Madre mía,
bendice mis deseos porque son
la prolongación de tu propio ser. (Tola, 1998, pp. 16-17)

Este cántico es particularmente interesante debido no solo a la recurrencia de imágenes que evocan el origen, sino también por la fusión de lo femenino y lo masculino (véase la Sección 3). La Madre cósmica (figura femenina) puede, a través de su palabra, fecundar al narrador (acción naturalmente masculina), y este le pide que esparza su semen, elemento también masculino. Asimismo, le pide que le deje mamar «la leche germinal del universo. Dicha «leche germinal» puede asociarse también al semen, al cual se había referido con ese calificativo en la primera página («semen adrenalínico y germinal»). Finalmente, indica que sus deseos son la prolongación del propio ser de la Madre, con lo cual establece un vínculo indisoluble con el mundo —el narrador es una prolongación— y borra todo límite entre ambos. Así, los ejemplos muestran cómo los fluidos corporales emanados del cuerpo abierto sirven de conexión con el universo entero.

Las menciones directas a todas las partes del cuerpo que el pudor usualmente evita son abundantes y muchas veces contribuyen a la construcción de imágenes monstruosas: «Qué rápido quise, en mi alucinado deseo, poseer un ser con pezones en las nalgas» (Tola, 1998, p. 59). Cada página de la novela propone alguna nueva imagen sexual

o escatológica y va trazando un mundo regido por el desenfreno, abocado a la satisfacción de todos los instintos.

El libro entero está atravesado por el poderoso oleaje del elemento grotesco [...], intestinos y tripas, grandes bocas abiertas, absorción, deglución, beber y comer, necesidades naturales, excrementos y orina, muerte, nacimiento [...]. Los cuerpos están entremezclados, unidos a las cosas [...] y al mundo. El aspecto procreador y cósmico del cuerpo es subrayado siempre. (Bajtín, 1965/1998, p. 290)

Podría pensarse que esta cita se refiere a la novela de Tola, pero es un extracto del libro de Bajtín que alude a la obra de Rabelais. Así, puede verse que, aunque evidentemente las figuras partan de una base distinta y cumplan diferentes funciones, presentan elementos en común que crean un vínculo, pese a los siglos que las separan. Tola deja de lado el cuerpo cerrado, limpio, sin orificios ni conexión con el mundo, propio del canon actual, para volver al cuerpo abierto y vivo de la cultura popular de la época estudiada por Bajtín.

También es posible examinar lo grotesco desde la perspectiva propuesta por el teórico Wolfgang Kayser. Kayser (1957/1964) sostiene que, desde el inicio, lo grotesco ha sido asociado a una mezcla de dominios, a una indeterminación entre lo animal y lo humano («la mezcla de rasgos humanos y animales es una de las formas grotescas más antiguas»; p. 284), una afirmación que Bajtín también comparte. Esta mezcla de dominios aleja al lector del mundo familiar y genera un distanciamiento con el mundo propuesto. «Lo grotesco es el mundo distanciado», afirma el autor (1957/1964, p. 224). «Deben revelarse de pronto como extrañas y siniestras las cosas que antes nos eran conocidas y familiares» (1957/1964, p. 224), continúa.

Dicho distanciamiento, producto de la mezcla de dominios, está presente en la novela desde la primera página. El lector encuentra

borrada la línea entre las formas, a partir de las imágenes surrealistas descritas por el narrador que, propuesto como humano, comienza a revelar una naturaleza salvaje, animal, como se mencionó al inicio del capítulo: «Veo huir de una verde jungla manadas de veloces animales, saltando y chillando. Todos esos glúteos grasientos y de ondulados movimientos eléctricos me hacen sudar. Entonces podría morderlo ya todo, destrozarlo con los dientes» (Tola, 1998, p. 7). Así, esta primera escena de la novela desdibuja ya los límites entre lo humano y lo animal, y marca el inicio del distanciamiento entre el lector y el espacio que el narrador construye. Esta fusión con lo animal no se limita a la actitud del narrador en esta primera escena, sino también a su propia naturaleza cambiante. Pasa, abruptamente, de ser un humano a transformarse en un ave, como se ha examinado previamente (véase la Sección 3). En otro episodio, cuando se encuentra en compañía de Sara, se transforma en perro:

Al levantarnos me ató su cinturón al cuello y me dijo: «Hasta que lleguemos irás ladrando en cuatro patas», y yo empecé a hacerlo. [...] Al llegar a las cloacas Sara me soltó y me dijo: «Ya eres libre, puedes orinar», y aunque no tenía ganas, levanté una pata y lo hice. (Tola, 1998, pp. 72-73)

La mezcla de dominios también se ve en el paso temporal del protagonista de sujeto masculino a femenino y luego nuevamente a masculino, así como en la ambivalencia de la Diosa del Exceso, que trasciende el género. Puede afirmarse que toda la indeterminación producto de la inestabilidad de la naturaleza de las cosas contribuye a generar el extrañamiento y distanciamiento del mundo. Incluso la vida y la muerte parecen (con)fundirse por momentos. En la segunda parte de la novela, el narrador describe el asesinato de su pareja de forma ambigua:

Sara parecía un gran asado cubierto de salsa ketchup y descansaba. Fui al retrete a orinar, ya que estas cosas aumentan el volumen de mi vejiga. Oriné y regresé donde ella; daba la impresión de estar muerta, reventada.

Me acomodé encima de ella con mi falo afuera y aún goteante, como quien llora por alguien que supone muerto. Qué difícil era colocarme bien sobre su cuerpo cubierto de salsa. No me levanté hasta que mi dolor terminó... Sara descansa, Sara duerme, Sara está muerta, Sara no existe, Sara es un sueño, Sara tal vez no se llama Sara. (Tola, 1998, p. 74)

El fragmento anterior parece, por un lado, sublimar la muerte al asociarla con el sueño. Este intento se infiere por el empleo de verbos como *descansaba*, *descansa* y *duerme*, y por recurrir a la metáfora de la salsa para referirse a la sangre. No obstante, estos conviven con adjetivos como *muerta* y *reventada*, y con nuevas referencias escatológicas que contrarrestan todo intento de reducir la carga de brutalidad de la escena descrita y que, en realidad, la hacen ver más extraña. El protagonista va al retrete y orina, y con el «falo afuera y aún goteante» mantiene relaciones sexuales con el cadáver. Lo grotesco aquí se evidencia en diferentes niveles. La imagen del falo goteante que parece llorar muestra cómo el miembro asume, además de las funciones propias, una función relacionada con los ojos: el llanto. Se muestra un «mundo al revés» en el que la parte superior del cuerpo es reemplazada por la parte inferior, que cumple los roles de ambas. Al mismo tiempo, el falo desempeña su función sexual en un receptor ya sin vida, acto tabú para una sociedad «civilizada» con valores morales que rechazan dicho accionar. Finalmente, al afirmar que «Sara es un sueño», que «Sara no existe» y que «Sara tal vez no se llama Sara», se cuestiona la propia realidad de los acontecimientos. Todo lo anterior contribuye a generar un cada vez mayor distanciamiento del mundo entre el lector y lo narrado.

No es la única vez que se presenta una escena de esa índole. Más adelante, el protagonista se acerca al cadáver de un ahogado, con quien no puede copular porque se halla parcialmente comido por los peces. Al verlo en una playa, se aproxima a él y, al abrazarlo de forma desesperada, algunas de sus partes se quedan entre sus manos y piernas. «Lo besé y

rebusqué su lengua, que pendía gorda y fofa. Pero qué atrofiado estaba, qué poco placer proporcionaba ese ser cuya pieza más esencial se había hundido ya en las aguas» (Tola, 1998, p. 88).

Kayser afirma que «corresponde a la estructura de lo grotesco el que nos fallen las categorías de nuestra orientación en el mundo» (1957/1964, p. 225). Así, durante la lectura de la novela se ve suspendido el orden familiar de las cosas. Desaparecen los valores tradicionales y todos los tabúes son posibles de realizarse. La zoofilia, el incesto, la necrofilia, el onanismo y toda posible práctica sexual desfila a lo largo de sus páginas.

4.1. Reflexiones en torno a la condición humana

Finalmente, es relevante destacar la evolución de la relación entre el protagonista y el mundo que lo rodea. A pesar de su desinterés por el mundo físico, el lector es testigo de las reflexiones constantes que realiza sobre la naturaleza humana y divina. ¿Quién es Dios?, ¿quién es el ser humano?, ¿quién es él? Paradójicamente, estas preguntas ontológicas conviven con la descripción de la consumación de las más bajas pasiones. El sujeto de comportamiento cuestionable reflexiona sobre temas escatológicos, ahora ya en el primer sentido del término *escatología*: ‘Conjunto de creencias y doctrinas referentes a la vida de ultratumba’ (Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, s. f.). En los párrafos que siguen se reflexiona en torno a la forma en que la novela aborda las preguntas antes mencionadas.

¿Quién es el protagonista de la obra? Se ha señalado reiteradas veces que la realidad objetiva de las cosas y de los personajes cambia constantemente. El protagonista, con frecuencia, manifiesta una limitada conciencia de su corporalidad: «Yo, que sufro tantas transformaciones, metamorfosis, espero, por favor, ¡por favor!, que mi apariencia sea la de un humano» (Tola, 1998, p. 18). Este deseo, expresado en el contexto

de la toma de una fotografía familiar, deja entrever que su naturaleza cambiante solo le permite llevar máscaras: una «apariencia» humana, en el mejor de los casos. Lo que hay debajo, ni el propio narrador lo sabe con certeza; un fluir constante que une todos los elementos del cosmos y que solo por azar adopta una u otra forma.

En la segunda parte de la novela, por completo de improviso, el narrador refiere haber sido arrollado: «Un coche me pasó por encima. ¿Me había molido todos los huesos? ¿Me había seccionado en varias partes? ¿Me quejaba? ¿Esos gritos y llantos eran míos?» (Tola, 1998, p. 66). Tal como sucede en los sueños, el sujeto parece desdoblarse y no conectar con sus sensaciones físicas. No siente dolor o, en todo caso, no es consciente de si quien grita y llora es él mismo. Y, también como ocurre en los sueños, luego sigue su camino, como si nada hubiera sucedido. La ausencia de dolor físico es patente en varios momentos de la novela y contribuye al extrañamiento constante que genera su atmósfera.

Páginas después, presenta una asociación similar a la anterior, en la que acciones que deberían generar dolor acompañan reflexiones sobre un vacío interior: «Me hallo en una playa mirando el horizonte, como Prometeo encadenado a una roca, picoteado... por un ave que saca lo más hondo que hay en mí: las entrañas» (Tola, 1998, p. 85). Nuevamente, no manifiesta ninguna incomodidad por ello y permanece sumido en sus pensamientos: «Contemplo el abismo que me rodea, el cual quiero llenar con los detritos que han quedado en mi cabeza. Ah, carroña de pájaro maligno, ¿por qué no cumples tu castigo vaciando mi mente, despoblando estos paraísos en descomposición?» (1998, pp. 85-86). Lo que trastorna más al protagonista es su mente, la iluminación perdida, el abandono de la divinidad; ni el dolor físico ni el exceso de placeres logran llenar ese vacío.

De igual manera, cuestiona la naturaleza de la sociedad. El fragmento propuesto a continuación muestra cómo profundiza en la naturaleza humana:

¿A qué sociedad me enfrentaba ahora? Era una sociedad, pero, ¿de qué características?, ¿de hombres, de animales? ¿Había sido readaptado a una sociedad de hombres-animales? ¿Era esta de una nueva especie o la que había existido siempre? ¿Qué especie de seres anómalos eran estos que lo único que albergaban en sus mentes eran fuerzas (akasa) malignas de donde brotaban solo un afán competitivo, agresivo, territorial —parcial y total—, ansias, lucro, poder, ambiciones? (Tola, 1998, p. 123)

Entonces, ¿quién es el ser humano en la obra *Ego Azul*? La formulación de sucesivas preguntas evidencia que el protagonista se cuestiona sobre la naturaleza de la sociedad, la cual concibe como portadora de fuerzas malignas. Se plantea la posibilidad de que esta sea una fusión entre hombres y animales. Siente temor por estos seres y considera que debe esconderse de ellos. Pasa un tiempo solo, apartado de esta sociedad que rechaza. Sin embargo, cuando ya no puede más, escucha una voz. Este acontecimiento lo emociona y marca el principio del mundo que ya anticipaba en la primera parte de la novela:

Cada palabra tenía una existencia propia y permanente, presencias que poblaban el universo. Era la creación del mundo, de un Mundo Nuevo donde no había hombres que matasen a sus mujeres, a sus queridas, ni madres que matasen a sus hijos: era un mundo donde la palabra había tomado forma; era el principio, la salvación; las palabras se hacían forma y yo compartía con ellas ese único universo. (Tola, 1998, p. 125)

En el mundo de *Ego Azul*, la palabra marca la creación de un mundo nuevo sin corrupción. Palabras que adoptan formas variadas y caprichosas. El rol de la forma es, entonces, fundamental: «Solo forma, una nueva estructura para un Mundo Nuevo» (Tola, 1998, p. 126).

La forma es el nuevo lenguaje con el que el protagonista logra comunicarse⁶.

Pocos párrafos después, en el clímax de su emoción, el narrador hará mención de un libro sagrado en una oración de cuatro palabras: «Rezar el Katha Upanishad» (Tola, 1998, p. 127). Esta referencia al libro sagrado hindú ofrece una clave para comprender la visión del Mundo Nuevo propuesto por el narrador, afín a las creencias hinduistas y budistas que el autor recoge producto del recorrido por Oriente que realizó en la época en que escribió la novela. En él se aborda el tema de la Palabra y el Verbo: «Mediante el Verbo tiene que ser percibido. Cuando el Ser ha sido percibido mediante el Verbo, la realidad se revela a sí misma» (Biblioteca Digital del ILCE, s. f., p. 22), reza el sexto y último capítulo del libro. Así, la creación del Mundo Nuevo narrado en la novela trae claras referencias hinduistas que continúan en los párrafos siguientes, en los que el narrador, extasiado, describe la creación de este mundo como un acontecimiento divino. Encuentra, en este nuevo comienzo, la armonía y la unidad: «Formas, formas, formas, y yo una forma pululando en la más completa armonía. [...] “¿Me aman?, ¿me aman, dulces voces, formas mías?”. [...] “Somos tuyas como tú eres nuestro, somos Uno”» (Tola, 1998, p. 126).

El concepto de la Unidad también es relevante en el libro sagrado hindú. En la quinta sección del segundo capítulo, Yama brinda las siguientes meditaciones al respecto:

Como el aire que aunque uno, parece distinto según la materia en la que penetra, así el Ser único que está dentro de todas las cosas parece distinto

6 Tola reflexionó mucho en torno a la forma: su rol, su sentido, su relación con otros elementos. Estas reflexiones se hacen evidentes en su exposición de 1984, en la cual abandona la figuración y el marco tradicional, y explora con formas orgánicas de colores planos.

según la materia en la que penetra, y sin la cual también existe. (Biblioteca Digital del ILCE, s. f., p. 19)

Así, los fundamentos de la filosofía hinduista subyacen en parte de la novela de Tola, al igual que los de otras religiones orientales, como el taoísmo (el Tao es mencionado reiteradas veces) o el budismo (también hay mención directa a Buda). Los lugares exóticos, extraños y llenos de cadáveres donde «todo ardía como un infierno» (Tola, 1998, p. 53), que el narrador visita en la segunda parte y que cree que corresponden a Sodoma o Gomorra, hacen eco de sus vivencias personales de la época en que escribió la novela, cuando vio de cerca la muerte y la destrucción, como él mismo cuenta en su autobiografía:

Alemania, Grecia, Estambul, Turquía, Irán, Afganistán, Pakistán, India, manejando una Kombi. Rasca-rasca, mercado negro. Pinto y dibujo. Caravana de hippies carachosos hacia Buda. Burdeles infectos, drogadicotos, túnicas y collares... El Ganges tiene una capa de mierda de 5 cm. Que purifica. Me voy a los Himalayas. [...] Retrocedo ¡Oh Calcuta!, Bombay, Nueva Delhi, todo es lo mismo. Sangro por todas partes, más llagas, más rasca-rasca, piojos... parezco el Cristo de Grönewald. ¡Pero por el dios de todos Uds., había visto a Shiva y me había purificado en el Gran Ganges! (Tola, 1980, citado en Zegarra, 1991, p. 7)

El narrador de *Ego Azul* descubre la felicidad en este nuevo comienzo, que parece una redención de todo lo visto y vivido. Afirma:

Si hubiese sabido que era verdad, certeza, realidad, que lo que está abajo es como lo que está arriba y que lo que está arriba es como lo que está abajo, Hermes Trismegisto no hubiese tardado tanto para realizar los milagros de la Cosa Única... (Tola, 1998, p. 125)

Esta nueva alusión a la Unidad también parece basarse en la lectura del *Katha Upanishad*, el cual, de forma similar, dice lo siguiente: «Lo que está acá, lo mismo está allá; y lo que está allá, lo mismo está acá.

Quien ve diferencia alguna entre allá y acá, va de la muerte hacia la muerte» (Biblioteca Digital del ILCE, s. f., p. 16). Arriba, abajo, aquí, allá, no hay diferencia, porque todo forma parte de la Unidad. Todo es uno. Y el libro sagrado lo reitera al señalar que no hay distinción entre creador y criatura: «Incluso con la muerte Brahma tiene que ser alcanzado; entonces no hay diferencia entre Creador y criatura. Quien ve diferencia en eso va de la muerte a la muerte» (s. f., p. 16).

Al encontrar esta nueva armonía y unidad, el narrador deja de lado la desesperanza que lo caracterizaba y abandona el impulso de muerte: «Largo felicidades anteriores, largo pájaros negros que solo me habían llevado a un único deseo: la muerte» (Tola, 1998, p. 127). Ahora, recupera el impulso vital: «Venid, formas; quiero vivir, vivir, ¡vivir!» (1998, p. 127). Se considera como parte de una nueva especie y ahuyenta a quien no le crea: «Llámenme loco, demente, poseído; mi única respuesta es: ¡lárguense a la mierda!; quédense en su mundo donde el crimen es una institución doméstica» (1998, p. 127). Y continúa: «Nosotros somos una nueva estirpe, especies biológicamente distintas, no entendemos sus voces... no entendemos nada; solo en nosotros está el verbo, el no-tiempo, el no-espacio, la unidad» (1998, p. 127). En esta última cita, el lector descubre que el mundo que inicia pertenece a una especie diferente, de la cual el protagonista se considera parte, rechazando su antigua naturaleza. Este estado superior se ha logrado al abandonar el camino del vicio «donde el crimen es una institución doméstica».

No obstante, tras el éxtasis y renacer descritos anteriormente, el narrador regresa «al mundo manoseado de antes» (Tola, 1998, p. 128), que acepta con «indiferencia feliz» (p. 128) y que ve con una mirada renovada. Se muestra conectado con la naturaleza, con la que afirma poder conversar, puesto que su lenguaje y el de las aves, plantas y viento es semejante; sin embargo, no comparte este sentimiento con las personas, a las que no acepta. Manifiesta haber alcanzado la unidad con el

mundo que rodea a la sociedad, pero no con esta: «Cuántas cosas teníamos en común, cuánto tiempo habíamos estado callados hasta que por fin éramos Uno. Yo igual que ellos. Por fin, ya nada humano» (1998, p. 128). Ya nada humano. El narrador desprecia a la sociedad, cuya violencia critica. Sin embargo, su propio comportamiento, ajeno a los códigos morales vigentes, no parece cuestionarse ni poseer una valoración negativa desde su punto de vista.

El protagonista es humano, pero no quiere serlo. Ya antes se había autoexiliado deliberadamente para vivir como un ave. Todo lo humano está rodeado de suciedad, está asociado con las heces. Eso trae nuevamente la pregunta inicial: ¿quién es el protagonista? Se trata así de un ser complejo que, además de etéreo y cambiante, es ambivalente por cuanto representa actitudes que al mismo tiempo valida y repudia. Un ser deforme y, al parecer, humano, cuyos actos de maldad —para los estándares de la sociedad actual— no le impiden alcanzar una especie de unidad divina que lo conecta con el cosmos en un nivel trascendental.

4.2. Reflexiones en torno a la divinidad

La relación con dios —o Dios— es también ambigua. Se presenta al inicio burlona cuando el protagonista afirma que su relación con su esposa es «una unión que bendice y apoya la santa Iglesia católica» (Tola, 1998, p. 11), que respetará «hasta que Dios disponga lo contrario» (p. 11). Así, pese a las escenas de violencia y sexo que se describen en las primeras páginas, el sujeto deja ver un lado irónicamente devoto que considera su destino sujeto a designio divino. Páginas después, la relación con la divinidad se vuelve transgresora. El personaje dice: «Caí de rodillas implorando a Dios un poco de razón para comprender a un hombre como yo» (1998, p. 20). Inmediatamente después, en la descripción de una felación, afirma: «Mi mujer de rodillas y yo doblado sobre su cuerpo, clavándole las uñas y mirando desesperadamente a

Dios. ¿Me perdonaría él? ¿O tal vez, excitado por lo que veía, participaría con nosotros?» (1980, p. 20). Esta cita evidencia una desacralización de la divinidad, de la cual se sugiere que podría excitarse con su comportamiento.

Esta actitud permanece durante la segunda parte de la obra, en la cual el protagonista se muestra decepcionado del mundo y también de Dios:

«¡Dios!», grité, «aquí no hay más castigo que el que nosotros te damos; eres como un niño al que le bajamos el calzón y en sus rosadas nalgas damos de palmazos según nuestras medidas personales de castigo». Escupí al cielo y empezaron a aparecer las estrellas, y, en el centro justo donde yo había apuntado, apareció la luna, como el ojo de Dios. Un pequeño gozo recorrió mi cuerpo en reconocimiento de mi buena puntería. (Tola, 1998, p. 79)

Dios se ve rebajado a un niño pequeño al que se le pueden dar nalgadas; a una imagen a la que, personificada, se le puede escupir en la cara. La cólera del protagonista es patente en esas afirmaciones y parece producto del contexto en que se encuentra, aquella ciudad que podría ser Sodoma o Gomorra, llena de destrucción y muerte, a la que «Dios continuaba lanzando lenguas de fuego» (Tola, 1998, p. 71).

En la tercera parte, cuando, luego de alcanzar la comunión con el universo y una especie de lenguaje universal —negado para el ser humano—, el protagonista regresa al «mundo manoseado de antes» (Tola, 1998, p. 128), la relación con Dios sigue siendo negativa:

Dios, este dios o cualquiera de los otros están sordos, mudos; son mendigos tullidos que pueblan el universo de nuestras mentes, parásitos inútiles, parientes que mantenemos en un hospicio por temor a que vivan con nosotros... la palabra de Dios es el silbido de una bala, su risa es una explosión de napalm... (Tola, 1998, p. 130)

Las imágenes construidas en el fragmento anterior por medio de metáforas asocian la divinidad con las creaciones humanas que causan más destrucción: una bala, una explosión de napalm. En ambos casos, las comparaciones se aproximan a la boca de Dios (un dios humano), dado que la palabra y la risa, ambas características exclusivamente humanas, requieren de esa parte del cuerpo. La boca —diría Bajtín— es la entrada al mundo interior, la que conecta el mundo externo con el interno, recorre toda la corporeidad, pasa por las vísceras y encuentra la otra entrada —o salida— en el ano:

Después del vientre y del miembro viril, es la boca la que desempeña el papel más importante del cuerpo grotesco, pues ella engulle al mundo; y, en seguida, el trasero. (Tola, 1998, p. 285)

La gran boca abierta desempeña, como ya hemos dicho, un rol primordial. Está, ciertamente, ligada a lo bajo corporal topográfico: la boca es la puerta abierta que conduce a lo bajo, a los infiernos corporales. La imagen de la absorción y de la deglución, imagen ambivalente muy antigua de la muerte y de la destrucción, está relacionada con la boca abierta. (1998, p. 292)

Así, puede verse que lo grotesco de la novela se hace patente en distintos niveles de análisis y que el cuerpo abierto y conectado con el universo llega incluso al plano de lo divino.

El protagonista ha llegado al final de su viaje y decide emprender el largo camino a casa: «¡A casa! A casa es adonde vuelvo, después de tantos años...» (Tola, 1998, p. 130). Al volver, expresa su felicidad:

Estoy en mi casa, en mi hogar, con mi familia. ¡Qué felicidad! Qué amor está llenando mi alma cada vez más, más y más. Transpiro. Transpiro demasiado, palpito, son convulsiones cada vez más fuertes, más conocidas, las reconozco. Lo reconozco, es el amor que me mueve, es el amor, el amor, el amor... (Tola, 1998, p. 146)

Ya en la primera página, el narrador había afirmado sentir un gran amor por su familia, el cual expresaba a través de la violencia física, porque, decía, no podía hacerlo de otra manera. El amor que lo mueve ahora, al final de su camino, no es distinto del inicial; las líneas que cierran la novela refuerzan esta afirmación: «...pongo al nene de espaldas, pellizco sus carnosas nalgas y le golpeo el torso con los puños. Miro el calendario: 22 de febrero...» (Tola, 1998, p. 146). Se trata, en efecto, de las mismas líneas con las que esta se había iniciado. Como se mencionó antes, la circularidad de la obra encierra los acontecimientos en un mundo que está condenado a repetirse como una maldición. La circularidad le proporciona mayor unidad a la obra al mismo tiempo que invita a una relectura, necesaria para comprender el universo enajenado y delirante propuesto por un artista cuya producción de seres alucinados parece saltar por primera vez de las artes plásticas a la literatura, y reconstruirse, esta vez, por medio de la palabra.

Como una especie de Odiseo decadente, se ha visto que el protagonista de *Ego Azul* aborda un barco y abandona su hogar por largos años, transita por lugares inhóspitos, experimenta transformaciones inverosímiles y, al final, vuelve a casa. La violencia descrita en las páginas de la novela puede ser entendida como una crítica a las sociedades de su tiempo, cuya abyección definitivamente afectó la sensibilidad del artista y definió la estética de su obra, tanto literaria como plástica⁷.

5. Conclusiones

Lo examinado en las páginas precedentes conduce a varias conclusiones relevantes sobre la novela *Ego Azul*. Primero, es una obra transgresora

7 Una lectura similar realiza Alicia Morales Ortiz en su artículo sobre la pieza teatral *Odiseo vuelve a casa*, de Iákovos Kambanelis, en la cual destaca el empleo del motivo homérico de la metamorfosis. Morales Ortiz sitúa la obra en «el contexto de la recepción desmitificadora y antiheroica de Homero propia del siglo xx» (2021, p. 167).

—como las pinturas de Tola— que reta al lector y atenta contra sus hábitos perceptivos mediante la creación de imágenes grotescas, al tiempo que lo despoja de asideros al construir una realidad cambiante e inestable como la de los sueños. Segundo, las situaciones narradas con una altísima carga de violencia sugieren que el objetivo es escandalizar y burlarse de la sociedad por medio de la transgresión de todos sus tabúes. Tercero, las coincidencias con las características de su obra plástica (violencia, personajes en transformación, construcción de seres grotescos, indeterminación) evidencian que la novela es un medio adicional para continuar su exploración sobre el tema de su interés: la condición humana (Carrillo Pastor, 2015). Así, arte y literatura son dos lenguajes para la expresión de un mismo espíritu.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bajtín, M. (1998). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1965)
- Biblioteca Digital del ILCE. (s. f.). *Katha Upanishad*. <https://www.suneo.mx/literatura/subidas/Katha%20Upanishad%20Literatura%20cl%C3%A1sica%20india.pdf>
- Carrillo Pastor, G. M.^a (2015). *La búsqueda de lo humano en la obra temprana de José Tola* [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis UNMSM. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/10245>
- Carrillo Pastor, G. M.^a (2025). *Arte y literatura en José Tola* [Tesis doctoral, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis UNMSM. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/26246>
- De Szyszlo, F. (1997). Algunas reflexiones sobre los lenguajes del arte. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 29(29), 49-67. <https://revistas.apl.org.pe/index.php/boletinapl/article/view/417>
- Jara, U. (1990). Entrevista a José Miguel Tola. *Debate*, 12(60), 57-64.
- Kayser, W. (1964). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Nova. (Obra original publicada en 1957)
- Morales Ortiz, A. (2021). Las metamorfosis del héroe en *Odiseo, vuelve a casa* de Iákovos Kambanelis. *MINERVA. Revista de Filología Clásica*, (34), 167-185. <https://doi.org/10.24197/mrfc.34.2021.167-185>
- Ovidio. (1995). *Metamorfosis* (A. Ramírez de Verger y F. Navarro Antolín, Trads.). Alianza Editorial.

- Praz, M. (1979). *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales* (R. Pochtar, Trad.). Taurus. (Obra original publicada en 1970)
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. (s. f.). Escatología. *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed., versión 23.6 en línea). Recuperado el 18 de septiembre de 2023, de <https://dle.rae.es>
- Tola, J. (1997). *En el año de 1943* [Manuscrito inédito]. Archivo familiar.
- Tola, J. (1998). *Ego Azul*. Jaime Campodónico.
- Zegarra, M. (Comp.). (1991). *José Tola*. Premià Editora.