

Mijaíl Bulgákov y el grotesco: El Maestro y Margarita a la luz de las teorías de W. Kayser y M. Bajtín

CARLOS GINÉS ORTA, *Al-Farabi Kazakh National University*

carlos@firewalktheatre.com

Received: March 18, 2015.

Accepted: October 16, 2015.

RESUMEN

Las dos grandes teorías del grotesco (Kayser y Bajtín) sirven para explicar el mundo terrorífico, absurdo, fantástico, pero también cómico, bufonesco y carnalesco que aparece en una novela fundamental: *El Maestro y Margarita*. Si *Gargantúa y Pantagruel* se considera la culminación literaria de la tradición de la risa cómica y popular hasta el siglo XVI, *El Maestro y Margarita* sería la culminación de todos los grotescos literarios hasta la primera mitad del siglo XX.

Palabras clave: grotesco, Maestro y Margarita.

Mijaíl Bulgakov and the Grotesque: *The Master and Margarita* According to the Theories of W. Kayser and M. Bajtín

ABSTRACT

With the two great theories of grotesque (Kayser and Bajtin) it is possible to explain the terrifying, absurd and phantastic but also comical, full of buffoonery and carnivalesque world which appears in a very important novel: *The Master and Margarita*. If *Gargantua and Pantagruel* can be considered the literary summit of the folk tradition of laughter until the XVIth century, *The Master and Margarita* would be the summit of all literary grotesques until the first half of the XXth century.

Keywords: grotesque, *Master and Margarita*.

Introducción

Hacia la mitad del siglo XX, dos críticos fundamentales en la teoría del grotesco presentan sus trabajos que van a influir totalmente en posteriores investigaciones porque crean escuela y dos vías diferentes: el alemán Wolfgang Kayser y el ruso Mijaíl Bajtín.

Kayser publicó *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura* en 1957 tras quince años de reflexiones. Este trabajo se considera el responsable de que el grotesco haya alcanzado el estatus de categoría estética en el canon crítico. En su libro recorre cronológicamente las distintas teorías y opiniones aparecidas a lo largo de la historia, fijándose sobre todo –aunque no sólo– en la literatura alemana. Para Kayser, lo grotesco ha existido siempre, aunque manifestándose de distintas y desiguales formas. En su opinión, en el transcurso del tiempo han emergido dos tipos básicos de grotesco: el *grotesco fantástico* y el *grotesco satírico*. Grotesco sería lo extraño que se apodera de nuestro mundo, ocasiona un cambio inesperado en nuestro ámbito y provoca miedo y terror. Es lo incomprensible, lo inexplicable, lo impersonal, y está cercano al absurdo; presenta un mundo alienado, preso de las fuerzas demoníacas, la figura del “ello” que irrumpe en el mundo, lo diabólico, el cuerpo invadido por lo extraño, la angustia existencial. En lo grotesco existe angustia ante la vida aunque aparezca la carcajada maliciosa que nos hace reír y estremecernos al mismo tiempo: la risa está unida a la amargura y tiene rasgos cínicos, de burla, hasta devenir satánica.

La teoría de Kayser provocó el reproche de los críticos rusos. Bajtín considera el trabajo de Kayser como el primer trabajo serio en la teoría del grotesco, pero cree que su valioso análisis sirve solamente para el Romanticismo y el Modernismo, o incluso solamente para el Modernismo pues ve el Romanticismo desde el prisma de su propia época, por lo que la interpretación queda deformada. La teoría de Kayser, cree, no puede aplicarse al desarrollo milenar de la era prerromántica, e ignora los grotescos antiguo y arcaico (por ejemplo el drama satírico o la comedia ática) y los grotescos medieval o renacentista. Para Bajtín, la verdadera naturaleza del grotesco no se puede separar de la cultura del humor popular y del espíritu carnavalesco. En *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (1965) concluye que el grotesco, incluyendo la forma romántica, presenta la potencialidad de un mundo diferente, que tiene otro orden y otra forma de vida. Nacido del humor popular, presenta siempre, de una manera u otra, la cara alegre de la vida. El mundo se destruye para que pueda regenerarse y renovarse, muriendo, nace de nuevo, y siempre sucede en un contexto de alegría. Hace una distinción entre cultura “oficial” y cultura popular. La cultura popular debe considerarse de forma autónoma, independientemente de la oficial, y precisamente lo grotesco sólo puede ser reconocido en relación con la cultura popular y con el espíritu carnavalesco. Para Bajtín, el carnaval es fundamental en la cultura popular como fenómeno total que convoca a toda la sociedad sin exclusiones ni diferencias de clases. Por su función catártica unifica y provoca una risa que es a la vez destructora y regeneradora. Se libera toda opresión que lo serio impone y se consigue, temporalmente, libertad plena.

La cualidad esencial del realismo grotesco de Bajtín es degradar al plano de lo material y corporal lo que pertenece a la esfera espiritual. Así lo sublime queda degradado en lo que significa la vida práctica y real: la parte inferior del cuerpo, el vientre, los órganos genitales y las necesidades naturales de estos órganos. En este sistema el cuerpo y la materia están concebidos bajo un aspecto positivo y festivo. Las imágenes de lo material y de la vida corporal aluden especialmente a la fertilidad, al crecimiento y a la superabundancia. Frente al canon clásico del cuerpo perfecto e ideal, lo grotesco incide en los orificios y las partes deformes. La imagen grotesca del cuerpo concede gran importancia al proceso digestivo y sexual, al parto, a la muerte, a lo escatológico. De esta manera se crea un sentimiento nuevo, el de la sensación viva que tiene todo ser humano de formar parte de lo cósmico y universal. Lo grotesco implica fealdad, monstruosidad, absurdo, frente al canon oficial y su idealización de la belleza y la perfección.

Para Bajtín, que denomina los dos grotescos como *grotesco romántico* y *grotesco realista*, la obra de Rabelais sería una especie de compendio final del grotesco de las tradiciones, del grotesco prehistórico, y el autor francés aparecería como el heredero de la risa popular milenaria, llevándola a su culminación. Es un grotesco puro, que Bajtín considera agónico precisamente en *Gargantúa y Pantagruel*.

Pero al igual que Bajtín le reprocha a Kayser que su teoría sobre el grotesco es de cortas miras, pues sólo se centra en el grotesco romántico y moderno, aparte de que solamente observa el tono grotesco de lo sombrío, lo horrible y el mundo hostil y no humano, la crítica rusa posterior a Bajtín va a criticarle a él en ese mismo sentido, y así Dmitri Nikolaev en *Сатира Щедрина и реалистический гротеск* (1977) cree que el grotesco es un principio que se organiza no como una sección del momento de la narración sino como estructura artística completa, y le reprocha a Bajtín –como éste hiciera con sus antecesores- precisamente esa

visión parcial, pues se queda en el grotesco medieval y renacentista, por lo que su teoría de la risa popular y el sentimiento carnavalesco no pueden encajar bien en el grotesco romántico o moderno.

Otro crítico ruso, Yuri Mann en *O groteske v literature* (1966), propone hablar no del recurso del grotesco sino del grotesco como concepto de caracterización, un reflejo de la vida misma, un principio de la vida cotidiana. El mundo no sólo existe con relación al mundo real, sino que se construye por el principio de “lo contrario”, o más exactamente, por lo que se sale del camino. Ampliando la teoría de Bajtín, opina que el grotesco es una suma de otros grotescos hasta hacer el resultado de toda la historia de la humanidad; se remonta a la tradición popular, sobre todo en la fábula y el relato, y tiene una gran proximidad con el cuento. El “distanciamiento” en el grotesco es además de un recurso, su esencia, por lo que no solamente es obra de la fantasía de un autor, una visión artística, sino que sobre todo se forma en la realidad de la vida y sus contradicciones. La misma vida da las situaciones del grotesco. Yuri Mann, reprocha a Kayser su silencio sobre el grotesco realista pues sólo ve reliquias y restos de grotesco en la literatura realista del siglo XIX.

El *Maestro y Margarita* como compendio de grotescos en el siglo XX

Uno de los problemas que se observan al estudiar la crítica literaria relativa al grotesco es que se ha intentado a menudo dar conclusiones generales del grotesco estudiando obras determinadas, escritas en épocas concretas, sin tener en cuenta un punto muy importante: el grotesco no se puede entender si nos olvidamos de toda esa cultura popular ancestral acumulada a lo largo de las generaciones, y que en diferentes momentos históricos ha sido asimilada por la cultura elevada. De hecho, críticos como Northrop Frye consideran la aportación del elemento culto, erudito y académico primordial en la formación y evolución del grotesco, por lo que Bajtín habría idealizado demasiado la cultura popular.

Por eso, muchos de los trabajos sobre el grotesco son parciales y no ven la aportación culta, la evolución milenaria o la transmisión constante de cientos de generaciones a lo largo de los tiempos. Y es éste, precisamente, el mayor problema a la hora de comprender las dos principales líneas que abrieron los dos críticos, Kayser y Bajtín, porque ambas se ciñen a épocas concretas: con la teoría de Kayser se puede comprender muy bien el grotesco en Kafka, pero no el de Rabelais, y lo contrario sucede con la teoría de Bajtín. Pero ambos tienen razón, están hablando de una misma estética, sólo que han aplicado la comprensión de la misma a estadios reducidos.

El grotesco ha de verse como una estética de tradición milenaria en constante evolución que sigue desarrollándose actualmente, y que mezcla la cultura popular y la cultura elevada. Y creemos que hay una obra clave y fundamental en la primera mitad del siglo XX que contiene en sí las dos vías abiertas: *El Maestro y Margarita* de Mijaíl Bulgákov. Si *Gargantúa y Pantagruel* sería el resultado final de la cultura popular de la risa y la tradición carnavalesca unidas a elementos de la cultura elevada hasta el siglo XVI, *El Maestro y Margarita* podría considerarse el resultado final de la suma y asimilación de todos los grotescos literarios, desde Rabelais hasta las vanguardias de comienzos del siglo XX, y que ya han asimilado a su vez la tradición cómica popular.

En *El Maestro y Margarita* se ve claramente cómo la mayoría de los rasgos propios

del grotesco continúan apareciendo con naturalidad en el siglo XX, en fusión, proporción y mezcla, para crear un mundo real e inverosímil, cómico y trágico, alegre y triste, donde se relacionan los funcionarios de una sociedad real con unos seres del más allá que poseen poderes mágicos. En esta obra vemos una síntesis de todos los grotescos literarios, de una forma u otra, esos diferentes estilos grotescos que han predominado en determinadas épocas y que encuentran en Bulgákov un nuevo tratamiento, con una ironía y una forma diferentes, propias del autor, pero que conservan la esencia que conocieron en otras épocas.

Los dos grotescos mencionados anteriormente, el grotesco romántico o fantástico y el grotesco satírico o realista, no son sino dos caras de una misma moneda que se complementan, mezclan y sintonizan. Por lo tanto, se pueden aplicar a esta novela para su explicación cualquiera de las dos vertientes críticas: el grotesco como producto de la tradición cómica de la cultura popular y la esencia del carnaval por un lado, y el grotesco como lo extraño que se apodera del mundo, el mundo alienado, terrorífico e inexplicable que se acerca al absurdo, por el otro lado.

En el siglo XX, con la aparición de las vanguardias, el grotesco romántico va a tener una continuación sobre todo gracias a los surrealistas, que defienden un nuevo arte onírico, pero en general hay una tendencia a fusionar todos los rasgos y diluir las diferencias; resulta ya muy difícil separar ambos grotescos, romántico y realista, y así en Bulgákov, por ejemplo, lo fantástico y lo satírico están totalmente mezclados: junto a la bruja que se desplaza desnuda sobre una escoba por los aires (es la misma bruja tradicional que vemos en Goya), el diablo que hace milagros o el vecino convertido en cerdo volador, hay sátira muy contemporánea y muy concreta (realista) criticando el sistema comunista, la corrupción del mundo literario soviético o el problema de residencia en un ambiente muy real y reconocible del Moscú de los años treinta:

Desde el primer capítulo hasta el epílogo, Bulgákov cruza lo fantástico y lo realista-psicológico. En esta unión y fluctuación, en este juego, aparece su espíritu irónico. De esta forma, transformando paródicamente los principios grotescos del romanticismo, Bulgákov formó un nuevo tipo de diálogo realista. (Менглинова, 1991: 78)

Por otra parte, hay que tener en cuenta la intensidad del grotesco y su proporción. Un autor puede escribir grandes obras grotescas y otras que no lo sean (en Bulgákov, por ejemplo, están libres de rasgos grotescos los cuentos relacionados con su experiencia como médico de provincias, o *Los días de Turbin*, cuyo grotesco es tan limitado, quizás un personaje, que se convierte en marginal). Y al mismo tiempo, una obra puede ser abrumadoramente y deliberadamente grotesca, como *El Maestro y Margarita*, pero no en su totalidad (de las tres tramas de la novela sólo una puede definirse como grotesca).

Todo ello al servicio de la gran imaginación creadora del autor, al servicio de su expresión artística. Bulgákov ha asimilado toda la tradición literaria del grotesco, desde Rabelais hasta las vanguardias, y le da su forma personal. Hay escenas rabelaisianas, situaciones propias de la picaresca, ecos de Swift, Voltaire y Sterne, numerosos elementos de la novela gótica, y por supuesto, asimila la tradición literaria rusa: Pushkin (obras en las que el ser humano choca con las tinieblas *El jinete de bronce*, *El fabricante de ataúdes*, *La dama de picas*), Gógol (Bulgákov asume totalmente la poética de Gógol, su estilo, sus motivos, su estructura... ambos autores conectan no solamente en la poética de lo fantástico sino en la naturaleza

carnavalesca de la risa), Saltikov y Dostoyevski (Елубаева, 2001: 94-95).

Elementos que componen el grotesco aplicados a *El Maestro y Margarita*

El grotesco como principio de unión de lo incompatible toma forma en la conciencia humana mucho antes de que se encarne en formas artísticas. Las primeras experiencias de una concepción grotesca existen ya en estadios arcaicos de la cultura. Por eso, debido a la evolución en el tiempo, la variedad de sus formas, las modas, influencias, etc. es difícil definir qué es exactamente eso que llamamos “grotesco”. Para poder definirlo ha de verse en su conjunto, como una estética completa, diversa y compleja, con aportaciones diferentes, en la que el artista o el escritor, según su estilo, intención y preferencias, según la época y la moda, según su visión del mundo y postura vital, hace más visible uno u otro de los rasgos que pueden componer esta estética.

Advierte Николаев (1977: 19) que en cada nueva etapa de desarrollo artístico de la humanidad el grotesco intervino con un nuevo aspecto, por lo que no sería correcto considerar como “auténtico” un tipo concreto e histórico de grotesco y todo el resto como alteración suya, una desviación de la “norma”, como hizo Bajtín al considerar como auténtico solamente el grotesco ambivalente.

Proponemos una serie de rasgos o marcas que sirven, desde nuestro punto de vista, para constatar la existencia de la estética del grotesco literario. Cada rasgo puede aparecer (o no) con una intensidad y un tono, que dependerán del estilo propio del autor, del gusto general, de la época, a modo de las pinceladas más o menos marcadas de una pintura. Son rasgos que ya están de alguna manera presentes en la tradición popular y asimilados por la cultura elevada, pero no ajenos a cambios, nuevas propuestas, modas, a lo que hay que añadir la importancia de la creatividad de cada autor o artista y su visión del mundo dependiendo de la época. Con esta lista de rasgos, creemos que se podría explicar gran parte del grotesco de Rabelais, Quevedo, Hoffmann o Kafka por citar algunos de los numerosos autores que podríamos enumerar; el uso que ellos hacen de esos rasgos es distinto porque viven en siglos diferentes y con visiones del mundo distintas y además, no los utilizan todos. Pero esa lista aparece completa en *El Maestro y Margarita*, aunque algunos rasgos aparezcan más tenues, y por eso pensamos que esta novela es la culminación hasta la primera mitad del siglo XX de la tradición literaria del grotesco.

Tradicición.- El grotesco literario tiene una tradición milenaria, popular, oral, con raíces mitológicas antiguas que le han proporcionado una serie de peculiaridades. Lo grotesco es una constante histórica y universal, y puede ser considerado como el simbolismo tradicional. El simbolismo se forma en la prehistoria, en las estéticas orales (cuentos, fábulas, mitos...) que serán asimilados por la cultura elevada; los grandes autores los reelaboran según su estilo y criterios para construir sus creaciones, fundiendo lo tradicional y lo culto. Y así, el simbolismo crea un sistema de tensión de opuestos (bien-mal, seriedad-risa, luz-tiniebla, muerte-risa, Eros-Tánatos), articula una serie de géneros menores, entre los que destacan los puramente herméticos (enigmas, profecías, misterios, confesiones, presagios, revelaciones, simbologías, interpretaciones), a los que se añadiría el diálogo (Beltrán, 2012: 279). Luis Beltrán propone llamar *simbolismo grotesco* al realismo de Dostoyevski, que presenta una

lucha de extremos, la lucha entre el bien y el mal (hermenéutica), la contraposición entre la luz y las tinieblas (también presente en las narraciones hagiográficas cristianas):

Este concepto reconcilia y explica las dos dimensiones esenciales de las grandes novelas de Dostoievski: la carnavalización, subrayada entre otros por Bajtín, y el hermetismo, esto es, la comprensión del mundo y de la historia como el escenario de una lucha eterna entre el bien y el mal absolutos. El primero de estos elementos –la carnavalización– nos remite a la simbología del folclore y a la literatura cristiana popular (de carácter folclórico). El segundo elemento, el hermetismo, nos remite a su vez al dualismo de la lucha entre el bien y el mal, a las concepciones demoníacas y apocalípticas. (Beltrán, 2012: 277)

Estos elementos ya aparecen fundidos antes que en Dostoyevski, en Rabelais, Shakespeare, Cervantes o Goethe. Nosotros añadimos en la lista de Luis Beltrán a Bulgákov y su novela *El Maestro y Margarita*; en esta novela la tradición de la cultura popular es esencialmente la que ya está implantada y asimilada por la tradición culta, especialmente en Gógol. En Gógol se encuentran muchos de los elementos de la cultura popular-festiva; conocía el carnaval ucraniano, la cultura popular ucraniana y su vida alegre, el carnaval romano, y sintió el carácter universal de la risa. Gógol tomó sus diablos del folclore, de la literatura gótica, de la literatura romántica de su tiempo.

Como ejemplo de un elemento tradicional popular más “puro” proponemos el juego cómico de los nombres de los personajes, bien para hacer reír directamente, bien para producir malentendidos graciosos, y que tiene una larga tradición cómica popular, como son los apodos, los moteos, o en los topónimos, burlas contra el pueblo cercano a costa de su nombre o sobrenombre, etc. Y así, cada vez que Iván Sincasa quiere explicar que la tragedia del accidente de Berlioz se debe al diablo, tiene que recalcar: “No el compositor”. Ya en el psiquiátrico ha tenido que explicarlo: “¡Pero qué compositor ni qué narices!”, y cuando posteriormente decide escribir una carta a la policía:

Iván Nikoláyevich se puso a corregir lo escrito: “... con M. A. Berlioz, más tarde difunto...”. Esto tampoco satisfizo al autor. Intentó una tercera redacción, que resultó mucho peor que las dos primeras: “... con Berlioz, que fue atropellado por un tranvía...”. Además, la complicación era mayor, porque el compositor también se llamaba así y al otro parecía no conocerle nadie; tuvo que añadir: “No el compositor” (*El Maestro y Margarita* 144).

Todo esto hace que la confusión cree divertidos malentendidos y haga sonreír al lector. Este tipo de humor está impregnado de tradición popular y Bulgákov, siguiendo a su maestro Gógol, tuvo siempre muy en cuenta los nombres de sus personajes.

Risa. - En la parte de la novela en la que aparece Voland y su cohorte de diablos suele haber humor, risa carnavalesca, bufonadas, histrionismo y todo tipo de bromas. Hay que resaltar que para que surta efecto el grotesco, la risa tiene que ser comprendida, si no la broma pasa desapercibida. Es evidente que un lector del ámbito soviético va a apreciar muchos más matices en esta novela que un lector ajeno a ese ámbito, por ejemplo en la crítica irónica de departamentos, colas para alquilar, colas para recibir el “premio” de unas vacaciones (en el Mar Negro o en un balneario, un retiro en Leningrado o Riga, o una *dacha* bien acondicionada en el campo para los artistas y creadores). En la Unión Soviética no se unificaban criterios para una organización más eficiente. La abundancia de estancias, instancias, oficinas, asociaciones, no facilita la organización; son inútiles y no mejoran la

vida de los ciudadanos: Bulgákov satiriza el enorme cuerpo burocrático soviético, que es además de enorme, ineficaz.

Gradación.- El grotesco literario se compone de una serie de rasgos. Podemos compararlos a las pinceladas, a las capas de pintura que forman un cuadro y que le van dando cuerpo, intensidad, tono y forma. A mayor número de rasgos (o pinceladas), y mayor intensidad, mayor cuerpo grotesco. Esta posibilidad de gradación hace que el grotesco literario sea muy flexible, pudiéndose encontrar en mayor o menor medida en toda una amplia gama de obras literarias. Y así encontramos rasgos grotescos en todos los géneros literarios: épica, lírica, drama, y sobre todo, en la comedia por su carácter cómico. El tono grotesco de la parte de la novela que tiene que ver con los diablos, uno de ellos, un enorme gato, es enormemente intenso. Los constantes juegos de magia, apariciones, desapariciones o vuelos de los diablos, elevan ese tono a altas cotas. Las dos escenas de carnaval, que comentaremos después, resultan ser de un acabado estético grotesco del más alto nivel. La intención deformadora, fantástica, del autor es clara y la incluye con naturalidad en su estilo.

Sátira.- La familiarización que tiene el grotesco con la ridiculización, la fustigación, la crítica, hace que aunque no forme parte de la sátira aparezca frecuentemente con ella como herramienta de crítica social. Así mismo, al grotesco le son propios la exageración, la hipérbole, el exceso, todos ellos con el fin de lograr uno de sus rasgos más concretos: la deformación. Por ello, el grotesco mezcla proporciones reales y deformadas, características que lo aproximan a la caricatura, reuniendo elementos de la realidad y formas no creíbles.

Si bien no toda sátira es grotesca, el grotesco literario sí tiene una tendencia claramente satírica, y en *El Maestro y Margarita* hay mucha: crítica contra la carencia de vivienda en la ciudad, contra los abusos de poder, contra los cerrados círculos de decisión totalmente jerarquizados, contra el resultado final de las leyes comunistas, contra el sistema policial y el aparato ideológico soviéticos, contra el miedo y la obsesión del ciudadano por la delación. Hay sátira general contra los vicios humanos: Moscú está lleno de sobornadores, delatores, cobistas, traidores, especuladores de divisas... la mentira sustituye a la verdad.

El mismísimo diablo se ha preocupado de la situación social de Moscú y viene a impartir justicia. El primer problema de los moscovitas es el del alojamiento: una vez muerto Berlioz hay una avalancha de ciudadanos que pretenden su lujoso y céntrico apartamento y atosigan al presidente de la Comunidad de Vecinos, Nikanor Bosói, que en dos horas recibe treinta y dos solicitudes. Esas solicitudes contienen súplicas, amenazas, líos, denuncias, promesas de obras, avisos de suicidio, una confesión de embarazo secreto... (*El Maestro y Margarita* 119). Voland hace hincapié en este gran problema durante la sesión de magia negra en el Teatro Varieté cuando se refiere a los moscovitas: “Bueno, son frívolos..., pero ¿y qué?... también la misericordia pasa a veces por sus corazones... Hombres corrientes, recuerdan a los de antes sólo que a éstos les ha estropeado el problema de la vivienda” (*El Maestro y Margarita* 157). La cuestión es que al final Voland y su séquito se quedan con todo el apartamento. Para ello, Koróviev soborna a Bosói, e inmediatamente llama a la policía para denunciar el hecho, dando el nombre de un vecino, que es precisamente un fisgón. Así vemos cómo Bulgákov enlaza vicios: sobornos, delaciones, traiciones, espionajes.

Junto con el problema de la vivienda, el otro gran asunto que le trae a Voland a Moscú es

el estado lamentable en el que se encuentra el círculo cultural. La corrupción y el amiguismo priman en ese mundo jerarquizado. Mientras el inexperto, poco instruido y mal poeta Iván, perrillo faldero de Berlioz, ya va teniendo sus primeros encargos literarios (por ejemplo un poema antirreligioso), el gran y talentoso escritor que es el Maestro queda relegado e ignorado, pues es independiente, -no forma parte del grupo elitista MASSOLIT- (es fácil entender que sus miembros son del partido). Los literatos y dramaturgos gozan de ciertos privilegios. Uno de estos privilegios es la posesión del mejor restaurante de la ciudad en la Casa Griboyedov, al que nadie puede acceder sin el carné de socio, y que ofrece alimentos que el resto de ciudadanos no tienen oportunidad de conseguir. Koróviev y Popota deciden entrar a comer pero carecen del carné y se quejan de ello a la funcionaria cuando ésta se lo pide, pues ¡Dostoyevski no necesitaba carné para demostrar que era escritor, basta leer cinco páginas tuyas! Y una vez dentro, tras crear cierto caos, quemarán el edificio (liberación catártica del autor). Esta escena es una crítica contra el sistema: el talento no vale nada, ni las ideas, ni las personas. Las personas no existen, existen los documentos, certificados, carnés, registros. El autor vuelve a esta crítica de forma cómica cuando el vecino Nikolái Ivánovich, que ha pasado la noche volando transformado en cerdo llevando sobre su lomo a la sirvienta Natasha, vuelto a su estado normal le pide a Voland un certificado acreditando dónde ha pasado la noche para presentárselo, como justificación, a su esposa. El gato Popota accede a hacer una excepción con él. La desnuda vampiresa Guela se sienta ante la máquina de escribir mientras el gato le dicta que Nikolái Ivánovich ha servido de transporte (cerdo). Firma el gato y estampa un “pagado” en el documento.

Es una burla cómica y brillante contra el sistema burocrático soviético para desvalorizar los certificados. Bulgákov defiende la persona, la individualidad.

La sátira contra los privilegios de los literatos del MASSOLIT es amplia y variada, hay muchos detalles: los literatos hacen fiestas, duermen hasta el mediodía, comen y beben mucho, trabajan muy poco... Destacamos solamente un episodio más, mezcla del clientelismo y la idiosincrasia del poder: un alto funcionario es enviado al diablo por Popota, pero queda su traje. El traje sigue hablando, dando órdenes y firmando documentos. Mantiene el poder. “Pero el gran bufón Beguemot no se mete en bagatelas. Su sátira es siempre auténtica, alude al gobernador sin cabeza de Saltikov-Schedrín. Al gobernador, parece ser, no le hace falta la cabeza. Este segundo sentido, metafórico, no tiene importancia en sí en la auténtica sátira” (Зеркалов, 2004: 119). Esta escena tiene ecos claros de Saltikov-Schedrín, pero también de su admirado Gógol.

Finalmente mencionamos algunas otras críticas satíricas en la obra:

- Crítica contra los privilegios de clase (algunos miembros elegidos del partido). Hay una tienda en la que sólo se puede comprar con moneda extranjera donde se venden productos a los que el resto de ciudadanos no puede acceder (también es quemada por Beguemot).

- La comida es de mala calidad (Voland se queja ante el barman del restaurante del Teatro Variété de que le dieron basura para cenar). La sátira prosigue porque Koróviev le dice a Voland con exactitud la cantidad de dinero que tiene guardada el barman en su casa. Eso sólo ha podido ser a través de las sisas en los presupuestos del restaurante.

- Hay partes de la obra que se pueden considerar como sátira menipea y coinciden con las teorías de Bajtín: cómico y serio, filosofía y sátira, parodia y magia fantástica se mezclan en algunos momentos de la novela: “Hay menipea en algunas partes, se pueden aplicar los

criterios de Propp sobre los cuentos de hadas en otras, lo fantástico choca contra el descaro realista, hay mito, teología, romanticismo, bufonería, por ello el análisis y la interpretación son tan urgentes e importantes que el género queda en segundo plano” (Curtis, 1987: 129).

- Desabastecimiento y mala calidad: cuando Berlioz e Iván pasean por el parque, deciden tomar algo en un kiosco que anuncia “Cervezas y refrescos”. Pero no hay agua, no hay cerveza. Tienen refresco de albaricoque: “El sucedáneo de albaricoque formó abundante espuma amarilla y el aire empezó a oler a peluquería” (*El Maestro y Margarita* 12), y al momento, ambos hombres empiezan a padecer un fuerte hipo.

- Civismo: hay una escena muy divertida en la que el gato se sube a un tranvía empujando a los demás, pero con su moneda en la mano, pues intenta pagar a la cobradora, algo que no todos hacen.

Contraste y ambivalencia.- Una de las cosas que más llama la atención al lector de *El Maestro y Margarita* es el contraste en los estilos y escenarios. La obra presenta tres tramas que se solapan, se cruzan, pero sus estilos y móviles son totalmente distintos. Por eso sorprende cambiar tan rápidamente de un escenario serio, trágico, filosófico a otro bufonesco, o a la languidez romántica cuando el Maestro y Margarita comparten su amor en el sótano de la calle Arbat. Por eso, lo real y lo fantástico, lo bello y lo feo, lo trágico y lo cómico, lo sublime y lo bajo, lo culto y lo vulgar, lo puro y lo impuro se encuentran en esta novela tan rica en matices.

Violencia y muerte.- La violencia se ejerce contra los malvados, los traidores, los mezquinos, los hipócritas, porque el diablo ha venido a impartir justicia. En una ocasión Beguemot y Asaselo se exceden en sus golpes contra el ayudante Varenuja: le insultan, le abofetean, le dan golpes, sangra por la nariz, lo arrastran “medio muerto” por el jardín bajo la lluvia. Cuando lo dejan, Varenuja se da cuenta de que lo peor está por venir, cuando “una joven desnuda, pelirroja, con los ojos fosforescentes” le da un beso mientras le toca con sus manos gélidas. Pierde el conocimiento y se convierte en vampiro (esta escena recuerda mucho a las de la tradición de la novela gótica, que a su vez seguía tradiciones ancestrales de fantasmas y vampiros). Aunque hay un asesinato y dos decapitaciones, la violencia en la novela no es tanto directa, sino que, como en la picaresca española, se intuye alrededor, en la sociedad: hay miedo, represión, delación, peligro, traición. Finalmente, mencionamos una posible lectura sobre las desapariciones de los miembros del teatro, nadie sabe dónde están, desaparecen de repente. Se podría hacer una comparación alegórica con las desapariciones reales de ciudadanos represaliados. Recordamos la importancia que tiene la violencia como liberación y catarsis del autor: Bulgákov se deshace en su novela de toda la cúpula literaria.

Transgresión.- El tema que trata Bulgákov es en sí transgresor, porque en esa época y en ese lugar, no era lo más apropiado escribir semejante novela. Por eso, ya sus allegados le avisaron de la imposibilidad de editarla. En una sociedad dogmática como la soviética, la fantasía no encajaba bien y menos que el diablo visitara Moscú para equilibrar las fuerzas del mal y del bien. El estado soviético era ateo (Voland ironiza al comienzo de la novela, cuando les pregunta a Berlioz e Iván si son ateos: “¡Les juro que no se lo diré a nadie!”), no permitía cierto tipo de arte (en esto también coincidía con la Alemania nacionalsocialista) pues los

cánones estéticos llegaban desde arriba. El dogma no gusta de la libertad, y el grotesco es producto, en otras cosas, de la libertad creadora del artista: dogma y libertad se han enfrentado siempre. Bulgákov no se ciñe al canon estético soviético, la novela del Maestro es despreciada como lo fue el propio autor en la realidad. Además de transgresión estética, hay transgresión ética: la moral comunista es corrupta y falsa, es hipócrita y delatora. Los buenos de la obra son los considerados malos en la tradición cristiana: los diablos. Y los que se aman.

El gran momento para la transgresión es durante la fiesta, y la fiesta por antonomasia es el carnaval, que asume la larga tradición de la risa popular, y que también está presente en *El Maestro y Margarita* en dos escenas totalmente carnavalescas como son la escena de Teatro Varieté y la escena del gran baile de Satán, que comentaremos abajo.

Magia.- Hay algunos personajes que llevan en sí la esencia del grotesco: el doble, el bufón, la marioneta, la bruja, el diablo... El diablo de Bulgákov hereda de Dostoyevski el traje de cuadros (Koróviev) y el dolor reumático de Voland en una de sus rodillas. Bulgákov toma también de Dostoyevski alguna otra idea: Iván Karamázov enloquece tras la visita del diablo, como el poeta Iván Bezdombniy, que acaba encerrado en un manicomio; Iván Karamázov busca en el juicio un testigo con rabo, como Bezdombniy busca a Satán bajo las mesas del restaurante; en ambos autores quiere el diablo que se crea en su existencia aunque Dios no exista. El Maestro le pregunta al final a Iván si ha leído a Dostoyevski. Voland, con su llegada a Moscú, destapa los vicios e injusticias de la ciudad. En este sentido también es un diablo folclórico, tradicional, versátil, y así Voland aparece serio, o irónico, o jugueteón, y cambia la máscara a lo largo de la obra. Las apariciones, desapariciones y vuelos nocturnos de los diablos (y de Margarita), también recuerdan la tradición popular: magia, diablillos graciosos, Satán, brujería siguen la tradición occidental popular y literaria. Magia, diabluras, brujería, fantasía entretejen la base principal de la novela, porque los protagonistas son los demonios. La magia en esta novela forma parte de la transgresión porque se opone al canon estético del momento, que es el realismo social. Nada más lejos del realismo social que esta sarta de aventuras y correrías demoníacas en el Moscú de los años treinta. Pero la ciudad es real, como los ciudadanos: es decir, el fondo sí es real, y el lector lo reconoce como verídico. Es sin duda el Moscú de los años treinta.

Ambigüedad.- Ambigüedad y confusión se dan sobre todo en las escenas de oficinas y departamentos, porque se cruzan la realidad burocrática que el lector conoce, con unos elementos nuevos que distorsionan el conjunto. Todo el juego irónico que hace el autor con los documentos, los pasaportes, los carnés destaca precisamente por eso, la realidad choca con la situación que el autor nos proporciona. Hay una escena muy divertida al respecto: el tío del difunto Berlioz llega desde Kiev a Moscú para heredar y hacerse cargo del piso de éste. Pero cuando llega, el piso está ocupado por los diablos. El telegrama que ha recibido se lo ha enviado el gato. A gritos, Beguemot le pide su pasaporte, se pone unas gafas como si fuera un burócrata y desprecia al portador del pasaporte: “¡a cualquiera le dan un pasaporte!”.

Esta escena, además de ser cómica es confusa porque mezcla realidades con irrealidades. En primer lugar un desconocido le pide el pasaporte, pero Beguemot no es ni funcionario ni policía, ¡es un gato!, que se burocratiza al ponerse sus lentes. El gato burócrata se comporta como un verdadero funcionario, grita, desprecia al ciudadano, pero es inverosímil que se

queje del hecho de que un ciudadano tenga pasaporte, que es obligatorio. Esa queja no encaja en la realidad, aparte de que está mirando el pasaporte al revés (desprecio del documento). Finalmente le niega su petición. Aquí hay toda una mezcla de hechos potencialmente reales, fantasía, y hechos que no podían darse en absoluto, se encuentran en planos diferentes. La información real e irreal se cruzan. Reconocemos al gato burócrata como un burócrata soviético maleducado, que grita, que desprecia y que se hace dueño de la situación, y que además impide que la gestión se lleve a cabo, pero la escena en sí es inverosímil, no sólo porque el burócrata sea un gato sino porque está despreciando un documento público, ¡está despreciando al Estado! Era obligatorio tener el pasaporte como documento identificativo. Hay que recordar, respecto a esta escena, que Bulgákov solicitó en diferentes ocasiones permiso temporal para visitar algún balneario en el extranjero. A veces, el permiso le era denegado, pero otras veces, le decían los funcionarios que el proceso ya estaba en marcha, y así como avanzaba el proceso, siempre faltaba un permiso aquí, un sello allá, una firma en otro lugar... quedando al final Bulgákov humillado por el sistema y el permiso en nada.

Absurdo.- Esta escena anterior que acabamos de comentar ya es absurda en sí. A lo largo de la novela se dan una serie de escenas y situaciones absurdas. Ya no entramos en lo absurdo que resulta la presencia de los demonios en Moscú, o ver un gato burócrata, pues como dice МАНН (1966: 46): “Una vez que hemos admitido que el león, el burro y el zorro hablan, queremos oírlos vivos, en claro y concreto diálogo, y en esto consiste toda la sal del grotesco”. En todas las escenas grotescas aparecen los diablos, aceptamos su presencia, pero la situación que crean carece muchas veces de sentido. Ponemos un ejemplo con que el autor juega, un divertido chiste absurdo; al morir Berlioz, Beguemot envía un telegrama a su tío:

Era el tío del difunto Berlioz, que se había trasladado a Moscú porque la noche anterior había recibido un telegrama en los siguientes términos: “Me acaba atropellar tranvía estanques del patriarca entierro viernes tres tarde no faltes Berlioz” (*El Maestro y Margarita* 242)

Es absurdo que el muerto envíe un telegrama anunciando su muerte y su entierro. Beguemot no ha querido tener en cuenta ese pequeño detalle al enviarlo.

Marcas estéticas.- Mencionamos algunas de las marcas estéticas que configuran el grotesco:

- Delirio: a Rimski no se le entiende después de haber recibido la visita de los dos vampiros, Guela y Varenuja, de hecho ha envejecido y encanecido y se ha ido a Leningrado a esconderse en el armario de la habitación de un hotel.

- Sueño: conocemos la segunda parte de la novela del Maestro a través del sueño de Iván. Presenciamos una escena de carnaval en el sueño de Nicanor Bosói, cuando el público del teatro juzga y adivina quién tiene divisas y quién no, y el presentador les recuerda que las han de devolver a la comunidad. Es un sueño absurdo, una especie de confesión pública, más parecida a un acto de iglesia que a una representación teatral. Esta escena es similar a la escena del juicio en la buhardilla en *El proceso* de Kafka.

- Locura: Iván se desequilibra tras los sucesos en “Los estanques del patriarca” y le diagnostican esquizofrenia.

- Transformación zoomorfa: Popota-Beguemot se transforma a veces en ser humano. Nikolái Ivánovich es transformado en cerdo, hay un hombre con patas de cabra, el cuervo

conduce, etc. Son muchos los ejemplos.

- Viaje: viaje astral de Stiopa Lijodéyev a Yalta, así como viaje por los aires de Margarita montada en una escoba cuando se dirige al baile, en Moscú. En el transcurso del viaje se baña en el río Yensei. Antes de abandonar el piso de Moscú, Voland hace aparecer y desaparecer a algunos de los protagonistas en el salón.

- Mundos desconocidos: el baile de Satán tiene lugar en Moscú, en el piso de los literatos, pero cuyas dimensiones y formas han cambiado por un espacio espectacular al que se llega por una enorme escalera. El espacio del piso no concuerda con el espacio majestuoso donde sucede la fiesta del baile.

- Muertos vivientes: los muertos resucitan para tomar parte en el gran baile de Satán.

Reconocimiento.- El gran éxito que esta obra tuvo en la Unión Soviética, y sigue teniendo en los países de habla rusa, no ha podido ser tan grande en Occidente. Ciertamente, se ha convertido en una novela de culto, se ha traducido a muchas lenguas, se conoce, pero su lectura es un tanto complicada, el lector occidental es consciente de que está perdiendo información, por lo que el reconocimiento no funciona completamente. Son muchas las cosas que hay que explicar, situaciones sociales, históricas o lingüísticas.

Juego.- Bulgákov juega en esta novela. Juega con el idioma, con las situaciones, con la transgresión, con la ironía. Hay un esfuerzo de técnica, de expresión. Hay evidente derroche de imaginación y de ingenio. Las escenas de los diablos merodeando por Moscú son escenas cómicas al servicio del conjunto de la novela, pero que demuestran un evidente guiño de ojo entre el autor y sus malvados personajes. Bulgákov está de acuerdo en que quemen varios edificios relacionados con los literatos y que Margarita haga lo mismo con la vivienda del crítico Latunski. Todo ello significa una liberación catártica del autor.

Subversión.- La novela es un mundo al revés desde el comienzo, porque quien viene a impartir justicia contra los malvados es el diablo. Al igual que Mefistófeles, “una potencia que tiende hacia el mal y, a veces, produce el bien”, también Voland acaba haciendo el bien, al menos lo iguala con el mal. Moscú se ha convertido en una ciudad donde el mal se ha apoderado del bien y reina la mentira. Los hombres buenos están arrinconados y son acosados. Por eso viene el diablo; no se puede permitir ese desequilibrio, y viene a castigar a los malvados: delatores, traidores, cobistas, hipócritas, aprovechados, mentirosos, sobornadores, etc. La moral social que pregona el Estado, en este caso, el estado comunista, no es cierta, la hipocresía aparece por todos los rincones, pero el miedo impide denunciarla, quien lo hace es relegado o desaparece. Los diablos muestran esa farsa con sus trucos.

Un importante principio en la estructura de lo fantástico en Bulgákov es la aparición de la inversión de la realidad y lo fantasmagórico, lo real y lo irreal, lo racional y lo sobrenatural. Esta inversión total oculta una visión del mundo doble: inestabilidad, doblez, absurdo, fantasmagoría y realidad al mismo tiempo. Bulgákov muestra ante todo la sustitución de la verdad por la mentira, el arte auténtico por el oficial, el pensamiento vivo y válido por el dogma. Esta sustitución destruye la frontera del mundo infernal y deja salir las fuerzas oscuras. Lo real y lo fantástico resultan no ser tan diferentes entre sí. (Елѹбаева, 2001: 95)

Dos escenas de carnaval

Queremos observar de cerca estas dos escenas de carnaval, con el mismo espíritu con el que describió Bajtín la obra de Rabelais. Mijaíl Bajtín conoció esta novela publicada en la Unión Soviética (con censura) en 1966. Escribió una carta a Elena Bulgakova el 14 de septiembre de 1966 en la que decía: “Estoy totalmente impresionado por *El Maestro y Margarita*. Esta es una obra inmensa que incluye fuerzas artísticas y gran profundidad. Personalmente me ha llegado muy cerca por su espíritu” (Соколов, 2007: 301). Su teoría de la sátira menipea se puede aplicar para interpretar algunos pasajes de la misma, así como se puede aplicar su teoría del carnaval, cuya valoración carnalesca alcanza una real culminación en la sesión de magia negra del Teatro Varieté.

Estas dos escenas carnalescas son las que tienen lugar en el Teatro Varieté (148-164) y el gran baile de Satán (323-340), la primera se muestra a través de la risa, la segunda a través de la fiesta: ambas escenas son un espectáculo, teatro verdadero.

Voland ha organizado (engañando a todos los directivos del teatro) una sesión de magia negra en el Teatro Varieté. El anuncio ha creado gran expectación en Moscú, y la sala está llena a rebosar. La risa que se crea en el teatro es liberadora, entusiasta, también cuando se humilla a alguno de los presentes.

Parece como si Moscú se hubiera paralizado para poder ver en acción al eminente mago Voland. Hay un presentador regordete, Georges Bengalski, que representa los valores del mundo correcto y del sistema. Por eso será destronado y humillado. Presenta al protagonista, que va a hacer las veces de rey de carnaval, pero antes de eso improvisa unos chistes que nadie ríe (comienzo de su fracaso). El rey (Voland) viste muy elegante, de frac, pero lleva una máscara, un antifaz; aparece sentado sobre un sillón (trono). Le acompañan dos ayudantes, uno de ellos, larguirucho y estrafalario, va a hacer las veces de bufón con ayuda del gato de peluche que camina sobre sus patas traseras. Comienza la humillación contra el presentador, que interrumpe al grupo nigromante; su fracaso provoca las risas de la sala. Truco de magia entre el bufón y el gato, que se lanzan cartas a distancia y el bufón se las traga (serie de la comida). Luego las cartas aparecen entre el público (participación del público). Hacen llover dinero, miles de billetes (opulencia). El público se pelea por los billetes: “Y sonó una bofetada. En seguida apareció un casco de miliciano y alguien fue sacado del palco” (violencia y control del poder). El presentador intenta convencer al público de que se ha tratado de un caso de hipnosis y de que ese dinero no existe. Alegría del público al saber que el dinero es real, enojo del bufón que pregunta al público cómo debe castigar al metomentodo presentador: y el gato le corta la cabeza. Se la coloca de nuevo, limpia la sangre, y queda la cabeza sobre su tronco como si nunca hubiese faltado de allí.

Esta escena de una cabeza cortada que habla corresponde al rabelaisiano Epistemón, que resucita porque Panurgo le lava la cabeza cortada con vino blanco, la calienta en su bragueta y la cose al cuerpo, o la escena de la picaresca española cuando Estebanillo González le corta la cabeza a un albanés, mas arrepentido se la pone sobre el cuerpo y el frío intenso une las venas. Se hacen amigos, van a una taberna a beber cerveza pero al calor de la chimenea se le van desheliendo las suturas y en el momento en que da un trago la cabeza se le cae hacia atrás.

Todas estas escenas son un juego, una farsa, son muertes de mentira, de cuentos de niños que comparten la esencia cómica y fantástica del carnaval. La escena de Bulgákov

nos muestran cómo cambian las estéticas, cómo evoluciona y se desarrolla el grotesco, pero la esencia ancestral permanece para poder ser manipulada, recreada, fantaseada a gusto del artista, del narrador, del contador de cuentos, del pintor. ¡Entre Rabelais y Bulgákov hay cuatrocientos años de diferencia y cuatrocientos años de creación literaria les separan!

La cabeza cortada del presentador representa la caída final de éste, su destronamiento (se lo llevarán al psiquiátrico de Stravinski). El bufón lo despacha con un: “¡Fuera de aquí, que nos estás reventando!” Los actores de esta función carnavalesca están incumpliendo, una tras otra, todas las reglas, el protocolo, los valores, y hacen la función a su manera, “al revés”. Y siguen transgrediendo las prohibiciones, traspasan las líneas de lo correcto sin pudor, para situarse en el lado de la prohibición: abren una tienda de señoras, donde hay vestidos, sedas, alfombras, espejos, escaparates, toda clase de lujo (una de las obsesiones del régimen), que aparecen ante los ojos incrédulos de los espectadores. Modelos recién llegados de París para las señoras, y sombreros, plumas, zapatos, broches, estuches de perfume... ¡Y todo gratis! “¡Por favor! –gritaba Fagot-, ¡sin cumplidos ni ceremonias!”. Alegría, abundancia y despilfarro en los que todo el pueblo participa, los espectadores son actores de la función también. Las normas están siendo violadas, en el plano ético esto sería un sacrilegio, en el político es un delito. Las diferencias desaparecen, al igual que las jerarquías. Las mujeres se lo prueban todo (consumo exagerado, despilfarro, placer de disfrazarse) cuando de repente, el bufón, director de la obra teatral que se está representando, informa de que la tienda se va a cerrar. Se cierra: “El escenario volvió a ser el de antes: severo, vacío y desnudo”. Pero las humillaciones no se han acabado. Desde el palco número 2 un hombre pide que se desvelen los secretos y los trucos de ambos espectáculos, el del dinero y el de la tienda, porque si no el espectáculo no tiene sentido. Es el invitado de honor, Arcadio Sempleyárov, presidente de la Comisión Acústica de los teatros moscovitas que se encuentra en compañía de dos mujeres, una parienta lejana, que es actriz, y su esposa. El bufón le pregunta que dónde pasó la noche anterior, él contesta, pero miente, porque el bufón le dice con pelos y señales dónde estuvo y con quién: con una actriz cuatro horas. La pariente lejana comprende la razón por la que esa actriz obtuvo el papel de Luisa y no ella, ríe histérica y empieza a darle golpes a Arcadio: “El infame Fagot, alias Koróviev, gritó: -He aquí, respetables ciudadanos, un ejemplo de descubrimiento de secretos que tanto pedía Arcadio Apolónovich”. El público estalla en carcajadas, el gato pide a la orquesta que toque una marcha, llega la policía y los diablos desaparecen.

La segunda gran escena de carnaval es el baile de Satanás. Margarita, gracias a una pomada se convierte en bruja, vuela en una escoba sobre Moscú y se dirige al piso de la calle Sadóvaya, donde tendrá lugar el baile, que comienza a medianoche. Da la señal Popota. Una orquesta de ciento cincuenta músicos que dirige Johann Strauss toca un vals. Y empieza a subir gente por la enorme escalera: son muertos que salen a través de una chimenea, ellos llevan frac, ellas van desnudas, pero adornadas con plumas y visten zapatos: son asesinos, traidores, envenenadoras, Frida que mató a su hijo pequeño, el emperador Rodolfo, Calígula... Ellos besan sus mano, ellas su rodilla, y se dirigen a continuación hacia la sala donde unos negros desnudos sirven champaña. Terminan los invitados de saludar a la reina. Hay un gran baile. Ahora, en vez de una gran orquesta hay un concierto de *jazz* que tocan unos monos, siendo el director un enorme gorila. Dos cinocéfalos tocan el piano, pero apenas se les oye, tal es el estruendo que forman los monos. En una piscina de champaña hay gran animación;

los que en ella se zambullen salen borrachos. Hay otros estanques llenos de ostras y unos grandes hornos infernales donde diabólicos cocineros preparan la comida. Todo es de nuevo abundante, con enormes cantidades de comida y bebida en la más pura tradición. Aparece finalmente Voland, vestido con trapos viejos y zurcidos y zapatillas viejas, y una espada que le sirve de bastón, pues cojea. Le traen la cabeza de Berlioz, que está viva. Voland le dice que todo lo predicho por él se ha cumplido: una mujer le decapitó y él se ha quedado a vivir en su casa, y puesto que Berlioz no cree en otra vida, así va a ser para él: “Cada uno recibirá en razón de su fe”. Matan al traidor y espía barón Maigel y la fiesta acaba.

Aunque la fiesta ha sido extraña, pues la han organizado los diablos, no ha carecido de los elementos ancestrales de la fiesta y del carnaval: alegría, música, baile, abundancia de alcohol y comida, disfraces, sexo (el autor lo deja intuir), participación de animales, derramamiento de sangre, etc.

Podemos igualmente considerar esta fiesta dentro de la tradición, también grotesca, de las danzas de la muerte: hay baile, hay muertos, hay desnudez y voluptuosidad. Posteriormente hay una reflexión sobre la vida: Voland le explica a la cabeza de Berlioz una serie de cosas que éste no ha comprendido en vida (didactismo). Eros-Tánatos-Risa-Muerte-Regeneración, nítido vínculo entre la muerte y una bella mujer, la violencia está presente (en el baile de Satán en forma de ejecución del barón Maigel); los cráneos o esqueletos que acompañan las pinturas de las Danzas Macabras corresponden al cáliz-cráneo en que se convierte la cabeza cortada de Berlioz, para que Margarita beba la sangre de Maigel.

Conclusión

Como vemos, los elementos que configuran el grotesco, pero también el hecho de la acción-reacción del grotesco como herramienta de transgresión, siguen estando presentes, desde Rabelais y su enfrentamiento con los doctores de la Sorbona, hasta Bulgákov, que no publicó su novela porque le hubiera costado la vida. *El Maestro y Margarita* contiene en sí toda la suma de elementos que hemos propuesto para definir el grotesco. Podemos decir que si *Gargantúa y Pantagruel* es el resultado final de la cultura popular de la risa y la tradición carnavalesca hasta el siglo XVI, *El Maestro y Margarita* es el resultado final de la suma y asimilación de todos los grotescos literarios, desde Rabelais hasta las vanguardias de comienzos del siglo XX.

REFERENCES

- Bajtín, M. (1971). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Barcelona: Barral Editores.
- Beltrán, L. (2012). Dostoyevski y el realismo. *Aún aprendo. Estudios de literatura española*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 271-280.
- Benítez, A. (2006). *Tres ensayos sobre literatura rusa: Pushkin, Gógol, Chéjov*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Curtis, J. (1987). *Bulgakov's Last Decade: the Writer as Hero*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Frye, N. (1977). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Kayser, W. *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- Булгаков, М. (1980). *Мастер и Маргарита*. Москва: Художественная литература.
Citado por la edición española *El Maestro y Margarita*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.
- Елубанова, А. (2001). *Поэтика фантастического в прозе М. А. Булгакова*. Астана: Желдориздат.
- Зеркалов, А. (2004). *Этика Михаила Булгакова*. Москва: Текст.
- Манн, Ю. (1966). *О гротеске в литературе*. Москва: Советский писатель.
- Менглинова, Л. (1991). Гротеск в романе “Мастер и Маргарита”. In А. Бабичевой *Творчество Михаила Булгакова*. Томск: Томский Государственный Университет, 49-78.
- Николаев, Д. (1977). *Сатира Щедрина и реалистический гротеск*. Москва: Художественная литература.
- Соколов, Б. (2007). *Булгаков. Энциклопедия*. Москва: Алгоритми.