

# Los pliegues de Moscú: la dilatación de la ciudad en *El maestro y Margarita* de Bulgákov

Rocío BADÍA FUMAZ

Máster Universidad Complutense de Madrid  
rociobadia@yahoo.es

## RESUMEN

La visita del diablo a Moscú en el periodo de entreguerras despliega la ciudad en dos niveles, uno real, anclado en la descripción satírica y crítica del lugar, y otro fantástico, donde florece el polo lírico. Un tercer nivel metaliterario se fusiona con los anteriores al final de la novela en el espacio simbólico de lo trascendente, un no-lugar de encuentro para los personajes de los tres planos.

**Palabras clave:** Bulgákov, Moscú, sátira, espacio urbano.

## ABSTRACT

When the devil arrives at Moscow after the First World War, the city expands in two levels, one realistic, with a satiric and critic description of the places, and other fantastic, where the history becomes more poetic. A third level contains a literary reflexion about the limit between reality and fiction, on a symbolic place where the characters of three levels meet each other.

**Keywords:** Bulgakov, Moscow, satire, urban places.

Cuando el protagonista de *El maestro y Margarita* arroja al fuego su novela, la figura de Mijaíl Bulgákov se transparenta detrás de este acto impulsivo de destrucción. Reescrita cuatro veces, el manuscrito original de la obra ardió en un horno tras ser proscrito el conjunto de la producción literaria de su autor por el régimen estalinista; pese a todo, pudo transcribirla de memoria, dando lugar a una segunda versión que mantuvo en continua reelaboración hasta el momento de su muerte.

Nacido en 1891 en la ciudad de Kiev, tras licenciarse como médico se instala definitivamente en Moscú en la década de los años veinte. En esos momentos una generación de jóvenes autores coinciden durante su formación literaria: se trata, entre otros, de Pasternak, Mandelstam, Maiakovski, Nabokov o Anna Ajmátova, todos compartiendo en mayor o menor medida la difícil situación del escritor en una época de persecuciones y silencios. Bulgákov no siente sobre sí una amenaza efectiva, pero sufre la presión política bajo la forma de llamadas de atención y prohibiciones temporales de sus obras, a pesar de lo cual su escritura crítica con el régimen no se modera. Esta denuncia literaria queda patente en *El maestro y Margarita*, donde uno de los más evidentes niveles de lectura que propone el texto lo compone el retrato paródico de la situación contextual real, es decir, histórica, de la ciudad moscovita.

Dejando a un lado su actividad como periodista, su producción literaria más significativa se abre con la publicación de *La guardia blanca* (1924), novela adaptada más tarde al género teatral con el título de *Las jornadas de Turbín* (1926). Hacia el final de su vida escribe *Novela teatral*, que queda inconclusa, y *El maestro y Margarita*; ésta última no ve la luz hasta 1966, publicada en forma de capítulos y con fragmentos censurados en el diario Moskvá. Mijaíl Bulgákov muere en 1940, con apenas cincuenta y un años, en Moscú.

La novela comienza con un sorprendente desencadenante: la llegada del demonio, encarnado en la figura de Voland, con su séquito de misteriosos personajes, a Moscú. Esto desata el caos en la ciudad a medida que se van desvelando las carencias y absurdos de la dictadura estalinista, pero a la vez da pie a una frustrada historia de amor recuperada merced al pacto fáustico de su protagonista femenina reconvertida en bruja.

Desde el punto de vista del espacio, encontramos para la ciudad de Moscú que nos presenta esta novela dos caracterizaciones diferentes: por un lado, la ciudad satirizada que predomina en la primera parte de la obra; por otro, la ciudad fantástica que surge de

la primera y que amplía los espacios, hiperbólicos pero realistas, para convertirlos en escenarios irreales. En ambos funciona lo que podríamos denominar un mecanismo de dilatación espacial.

### Espacios de la sátira

La dilatación espacial satírica se da casi exclusivamente en el espacio de lo urbano, más frecuentemente en los interiores de los edificios. Para ello el autor se sirve de tres procedimientos diferentes:

- Multiplicación de espacios por medio de la exageración. Calles, pasillos, oficinas, crecen en número para parodiar la asfixiante burocracia del régimen estalinista. Por ejemplo, vemos en la descripción de la sede de MASSOLIT, sindicato de la elite literaria de la ciudad –formado, hay que señalarlo, por nada menos que tres mil ciento once miembros–, las sucesivas inscripciones que cuelgan en la puerta de cada dependencia del inmueble: “Sección pescavereano”, “Inscripciones y plazas para un día de creación”, “Para coger número en la cola para el papel, diríjase a Poklióvkina”, “Caja”, “Vacaciones completas para creación, de dos semanas (cuento, novela corta) hasta un año (novela, trilogía)”, y así hasta una treintena de delirantes carteles que invitan a penetrar en habitaciones dedicadas exclusivamente a gestionar solicitudes tan disparatadas como las señaladas anteriormente.
- Superposiciones. Diferentes acontecimientos llenan sucesivamente un mismo espacio, ampliándolo virtualmente. Así sucede en el inmueble número 302 bis de la calle Sadóvaya, casa misteriosa donde tienen lugar, secuencialmente, apariciones, desapariciones –de carácter político o estrictamente misteriosas, fantásticas–, sobornos o episodios de arte adivinatoria. Un habitante sustituye al habitante anterior, un suceso a otro, logrando una densidad espacial inaudita a partir de este recurso acumulativo.
- Tránsito continuo de personajes de un espacio a otro, dando la sensación aparente de espacios superpoblados por un lado, y de ubicuidad, falsa ciertamente, de los personajes. El ejemplo más claro de este procedimiento, que ya no incumbe solamente a espacios interiores sino que se abre al ámbito de la ciudad, lo tenemos en la afluencia de personajes desde la ciudad hacia dos espacios concretos: el calabozo y el manicomio. Todo personaje que se encuentra con los recién llegados acaba indefectiblemente arrestado por las milicias o ingresando en un sanatorio mental, de modo que la ciudad narrada se vacía con la misma velocidad con que estos dos espacios se llenan. De los dos, el sanatorio es el espacio con más presencia, donde dicha confluencia de personajes es explícita y donde, pese a que incomunicados, se reúnen los expulsados del orden social.

En este nivel de lo satírico el ámbito de lo urbano prima sobre otros espacios, lo que da pie a que aparezcan numerosos elementos modernos, como autobuses, tranvías o luces eléctricas, que permiten reconocer desde el aire las ya bastante iluminadas ciudades nocturnas, sin ningún complejo en dicha introducción de materiales considerados, anteriormente, difícilmente poéticos. Como no podía ser de otro modo, la modernización afecta también a las brujas, a Margarita:

*La ceremonia de bienvenida tocaba a su fin. Las sirenas terminaron su danza a la luz de la luna y se esfumaron en ella. El de las patas de cabra preguntó respetuosamente a Margarita cómo había llegado hasta el río. Le extrañó que se hubiera servido de una escoba: –¡Oh!, ¿pero por qué? ¡Si es tan incómodo!– en un instante hizo un teléfono sospechoso con dos ramitas y ordenó que enviaran inmediatamente un coche, que, efectivamente, apareció al momento. (Bulgákov 1989: 272)*

## Espacios de lo fantástico

La progresiva introducción de lo fantástico respeta en un primer momento el espacio, de modo que lo irreal se introduce a partir de los personajes que se desenvuelven en él y a partir de los acontecimientos que tienen lugar. Son los hechos fantásticos en espacios comunes –jardines, estanques, edificios de viviendas, sótanos, patios, oficinas de correos...–, ahora, los que constituyen el núcleo de la crítica satírica. En las oficinas, los lacónicos funcionarios se ven de pronto impelidos a cantar sin poder evitar hacerlo, además, de una forma verdaderamente armoniosa; en los despachos, un elegante traje de chaqueta y pantalón, despojado del hombre que debería contener, toma la dirección de una oficina ante la mirada perpleja de su secretaria; en el teatro Varietés, los billetes de diez rublos que caen del cielo se convierten en papeles inservibles al término de la función, mientras los vestidos y zapatos de las mujeres desaparecen en mitad de la calle, todo gracias a las artes mágicas de Volland que se sirve así del humor para satirizar la avaricia y la vanidad de los nuevos ricos moscovitas.

La dilatación espacial fantástica tiene más peso en la segunda parte de la obra, afectando tanto a personajes (aparecerán sirenas, brujas, muertos vivientes, vampiros, ranas tocando el violín, etc.) como, de forma más cuidada, a los espacios. Estos espacios fantásticos se asientan sobre los satirizados en la primera parte, partiendo de ellos como referente primero para instalarse luego en la ilusión total. A menudo este cambio es tan paulatino que ni los personajes se percatan de ello; otras veces son ellos los que nos llaman la atención. El mejor ejemplo lo encontramos en el capítulo “El gran baile de Satanás”, donde Margarita es invitada a presidir la fiesta. La joven llega al número 302 bis de la calle Sadóvaya, escenario de varios acontecimientos en la primera parte, haciendo una primera y leve observación: “No podía comprender cómo en un piso corriente de Moscú podía haber una escalera tan extraordinaria, invisible e interminable” (Bulgákov 1989: 275). Tras esta primera advertencia, Margarita cruza el umbral de la vivienda accediendo a una enorme sala rodeada de columnas, dando lugar al segundo momento de sorpresa, que Koróviev, acompañante del demonio, aprovecha para proporcionarle una explicación. Ésta permite ver los dos efectos, fantástico y satírico, que tiene en la novela la ampliación de los espacios:

*Quien conozca bien la quinta dimensión puede ampliar cualquier local todo lo que quiera y sin ningún esfuerzo, y además, le diré, estimada señora, que hasta unos límites incalculables. Yo, personalmente –prosiguió Koróviev–, he conocido a gente que no tenía ni la menor idea sobre la quinta dimensión, ni sobre nada, y que hacía verdaderos milagros en eso de agrandar sus viviendas. Por ejemplo, me han hablado de un ciudadano que recibió un piso de tres habitaciones y, sin conocer la quinta dimensión ni demás trucos, la convirtió en un piso de cuatro, dividiendo con un tabique una de las habitaciones. Después cambió este piso por dos separados en distintos barrios de Moscú: uno de tres y otro de dos habitaciones. Convendrá usted conmigo en que ya eran cinco habitaciones. Uno de ellos lo cambió por dos pisos de dos y, como fácilmente comprenderá, se hizo dueño de seis habitaciones, aunque completamente dispersas en Moscú. (Bulgákov 1989: 276)*

La gran sala de columnas donde Margarita es recibida, recordemos que en un inmueble común de la calle Sadóvaya, para el gran baile, es el primer espacio irreal de una larga serie: tras una puerta, una piscina llena de sangre y otra llena de aceite de rosas reparan la belleza de Margarita. Tras esto, el gran baile surge de pronto –“El baile cayó en forma de luz y, con ella, sonido y olor” (Bulgákov 1989: 288)– abarcando un bosque tropical, una sala construida con muros de rosas y camelias, y finalmente una plazoleta con plantas de cristal.

Esta dilatación fantástica de los límites estrictos, realistas, de la ciudad se proyecta hacia el exterior y se proyecta también en profundidad. El perímetro de Moscú se amplía al situar en sus márgenes boscosos situaciones irreales que convierten el límite geográfico en límite ideológico: pero, en este caso, la ciudad es también su propio límite, su periferia fantástica que permite la conversión ritual de Margarita a través de un proceso típico donde confluyen oscuridad e inmersión acuática, además de un personaje guía. La ampliación en profundidad de los espacios viene dada, como hemos ejemplificado, cuando

los límites razonables de un espacio se diluyen para contener contenidos imposibles. Obviamente, este procedimiento tiene lugar cuando se trata de espacios interiores, los cuales se amplían tácitamente al convertirse en escenarios de acontecimientos que requieren una amplitud tal que de forma evidente sobrepasan los límites del habitáculo descrito. La diferencia entre el espacio inicial, ajustado, y el espacio fantástico que de él se deriva, es tan amplia que de ese enfrentamiento surge la primera chispa de irrealidad, reforzada luego por los hechos que allí tienen lugar.

### Espacios de la revelación

Estos espacios, en su mayoría también urbanos y también predominantemente interiores, reúnen varios personajes de las tres líneas argumentales (peripecias de Voland y sus acompañantes, historia de amor del Maestro y Margarita, capítulos insertados de la novela que escribe el Maestro sobre Poncio Pilatos) que coinciden para revelar o revelarse parcelas de ellos mismos. En todos los casos tiene lugar una revelación, a nivel del argumento –explicando o completando aspectos oscuros de la trama– o a nivel de los personajes, que sufren una conversión en dos posibles sentidos: o bien se ocultan tras una máscara que les permite expresar su yo íntimo, o bien sufren el proceso contrario, es decir, un desnudamiento de los ropajes de su personalidad para quedarse en la pura esencia.

El primero de estos espacios en aparecer en la novela es el sanatorio de Stravinski, hospital de locos donde ingresan a Iván Nikoláyevich, primero de los varios personajes que, tras tropezar con el demonio, acaban allí encerrados. Mentalmente sano, aparentemente enfermo, la estancia en el hospital le permite analizar ese curioso encuentro con quien cree un visitante extranjero con poderes sobrehumanos, Voland, al que luego reconocerá como el demonio. En este caso, la máscara de Iván es la enfermedad. La misma máscara con la que se protege el Maestro, recluido también en el sanatorio, de la frustración derivada de la escritura de una novela sobre Poncio Pilatos. Las conversaciones entre Iván y el Maestro permiten profundizar en el tema de los límites entre la cordura y la locura, pero tras un primer momento de vacilación el lector percibe que lo que verdaderamente ocurre es que ambos personajes han desarrollado una excepcional capacidad de percibir la realidad más allá de su orden causal lógico, el cual tan sólo es mera apariencia.

La vivienda del Maestro, un humildísimo sótano, es el escenario de su historia de amor con Margarita. Allí se reúnen todos los días para intentar aparentar una convivencia cotidiana. Esta ficción está sujeta al hecho de que Margarita está casada y ha de dormir en su propia casa, pero día tras día se traslada al pequeño sótano construyendo entre los dos una rutina con la que vivir en la ilusión de una pseudo-convivencia. Al final de la novela, este espacio se convierte en un lugar de transición con cuya destrucción se cierra el círculo vital de los dos enamorados. El primer momento tiene que ver con la liberación de los cuerpos, propiciada por el diablillo Asaselo, a través de un envenenamiento que devuelve a los personajes su inocencia anterior:

*Cuando los envenenados yacían inmóviles, Asaselo empezó a actuar. [...] Un segundo después volvía junto a los dos amantes derribados. Margarita estaba con la cara escondida en la alfombra. Con sus manos de hierro, Asaselo la volvió hacia sí como a una muñeca y la miró fijamente. A la luz de la tormenta se veía cómo habían desaparecido su estrabismo pasajero de bruja, la dureza y crueldad de los rasgos. Su rostro se hizo suave y dulce, desapareció el gesto fiero, y Margarita adquirió una expresión femenina de sufrimiento. (Bulgákov 1989: 399)*

Esta primera transformación hacia el verdadero ser se completa con una segunda desposesión de todo aquello ajeno que se les ha ido pegando por convención, por necesidad, por sufrimiento, a los personajes. Es ahora cuando no sólo los humanos, sino también el demonio y los diablillos, se descubren en su verdadero ser. El episodio tiene lugar al final de la novela, en el capítulo veintitrés significativamente titulado “El perdón y el amparo eterno”. En él, Voland y su séquito, junto con el Maestro y Margarita, se

suben en caballos negros y se elevan volando por la noche hasta encima de las nubes, siguiendo el camino que marcan los rayos de luna. La noche aparece como fuerza activa en esta transformación, abrazándolos, impulsándolos y revelándolos: "La noche se espesaba, volaba junto a ellos, les tiraba de las capas, y arrancándolas de sus hombros, descubría los engaños" (Bulgákov 1989: 408). Koróviev se convierte en un caballero color violeta oscuro, el gato Popota en un adolescente delgado, Asaselo pierde su espantoso colmillo y muestra su pálida cara; el propio Voland aparece transfigurado mientras vuelan todos hacia una muerte que se muestra en la novela como el deseado final en el cual descansar.

### **Espacio literario**

Este último espacio se sitúa fuera de la trama de la novela, y pertenece al nivel de la organización textual de los materiales, es decir, de la estructura. El recurso retórico de la *mise en abyme* no acaba de lograrse del todo, quedando los capítulos correspondientes a la novela escrita por el Maestro algo aislados en el cuerpo de la obra. Es al final, con la fusión de niveles narrativos, cuando este recurso brilla esplendorosamente. El procedimiento que se utiliza es el siguiente: una realidad primera (historia de Poncio Pilatos) se literaturiza (novela escrita por el Maestro) por un personaje de la novela de Bulgákov. La oposición entre realidad y ficción es doblemente especular, pues la primera y más obvia, la del escritor Bulgákov que escribe la novela *El maestro y Margarita*, se proyecta en paralelo en la trama contenida sobre el Maestro y su novela.

En cualquier caso, los dos mecanismos más importantes que dan lugar a la amplitud espacial de Moscú son los dos procedimientos señalados en primer lugar: a partir de una acumulación de diferente tipo (acumulación de espacios menores, superposición de escenas o acumulación de personajes) en los momentos de la sátira, y a partir de la creación de espacios fantásticos con una relación de continuidad con los espacios reales en la segunda parte. Este proceso, que nos lleva desde la sátira hacia la fantasía, probablemente sea una forma de superar el contexto histórico adverso de forma crítica, destruyéndolo pero a la vez reafirmandolo en una nueva creación, movimiento de doble dirección que salva a la novela de un final de la devastación pero también de la evasión contextual que supondría la presencia única de lo fantástico.

### **Bibliografía**

BULGÁKOV, Mijaíl (1989): *El maestro y Margarita*. Barcelona: Círculo de Lectores.