PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

FACULTAD DE COMUNICACIÓN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

ESCUELA DE LENGUA Y LITERATURA

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO EN COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN LITERATURA

LA ESCRITURA CREATIVA COMO EXPRESIÓN DEL EROTISMO EN *EL MAESTRO Y MARGARITA* DE MIJAÍL BULGÁKOV

JOSÉ OVIEDO

DIRECTORA: DRA. MERCEDES MAFLA

QUITO, 2015

A mi madre

Índice

Capítulo 1. Introducción…….7

1.1 Biografía del autor…….....7

1.2. *El maestro y Margarita*…….…..11

1.3. El erotismo: Prohibición y transgresión……..14

1.4. Erotismo y poesía……21

1.5. El demonio y el romanticismo…….....23

Capítulo 2. El demonio y el *don* de la libertad……..…….26

2.1. El séquito: Ironía, muerte y desnudez…….…….33

Capítulo 3. El demonio, la femineidad y el sacrificio voluntario……42

3.1. Eva, el primer sacrificio….……45

3.2. El *objeto erótico*……...48

3.3. El vuelo como tentación demoníaca…….…….....53

3.4. Las flores de la casualidad……55

Capítulo 4. El demonio y la creación soberana ..……...……...62

4.1. “Los manuscritos no arden”……..71

Conclusiones……77

Bibliografía…….....85

Tema

LA ESCRITURA CREATIVA COMO EXPRESIÓN DEL EROTISMO EN *EL MAESTRO Y MARGARITA* DE MIJAÍL BULGÁKOV

Resumen

La humanidad basa su crecimiento en el desarrollo de sus instituciones con mayor poder: por ejemplo, en la Edad media era la religión; en la Edad moderna, la economía y el raciocinio. Pero la humanidad también ha creado la transgresión de cada una de estas instituciones y sus leyes. Esta dialéctica de la transgresión se ha explicitado en la historia de la eterna lucha entre el bien y el mal, la prohibición y su transgresión. El arte, en este caso la literatura, se ve afectada por esta misma transgresión y es la fuente de personajes como el demonio que representan a todo acto subversivo. La transgresión también afecta al sujeto, entonces, cuando es personal, afecta a actos esencialmente individuales: el nacimiento y la muerte, actos marcados por el ámbito del erotismo.

El maestro y Margarita es un recuento de varias de estas transgresiones, especialmente desde el aspecto personal y erótico. El espíritu creativo, la imaginación y la creatividad fuentes de la novela, le da al hombre la soberbia de pretender crear soberanamente; el acto creativo, bajo estas circunstancias, tiene las características del romanticismo: está en contra de la *mimesis*, muestra la interioridad del artista en menoscabo del canon y, a la larga, es un pecado. La libertad individual le da al hombre la posibilidad del sacrificio voluntario; especialmente el sacrificio en pos de otra individualidad llamado amor, que también es transgresor y evidentemente erótico. La literatura y el demonio, su personaje símbolo de la transgresión, le dan al hombre la posibilidad de encarar a estos impulsos simbólicamente. Las preguntas primeras del hombre han pretendido ser respondidas por la poesía, transgresión del lenguaje, desde siempre, entonces esta disertación es una enumeración y descripción de cómo estas preguntas pretenden ser respondidas en la novela *El maestro y Margarita*.

Palabras clave

Transgresión, erotismo, demonio, sacrificio, poesía, novela, amor, muerte, imaginación, soberbia, creatividad, romanticismo, pecado.

Capítulo 1. Introducción

1.1. Biografía del autor

Mijaíl Afanashevich Bulgákov (*cf.* Vanhellemont, 2007: *web*) nació el 3 de mayo de 1891 en Kiev, la ahora capital de Ucrania. Creció en una familia numerosa (tuvo 6 hermanos) muy cercana a la Iglesia Ortodoxa Rusa: sus abuelos fueron clérigos y su padre fue profesor en la Academia de Teología de Kiev. Su familia pudo haber sido la fuente primigenia de su inclinación hacia el misticismo como tema literario. Después de acabar su educación primaria en el Gimnasio de Kiev, donde mostró interés especialmente por el teatro, Bulgákov entró en la Facultad de Medicina de la Universidad de San Vladimir en Kiev y se graduó en 1916. Antes conoció a Tatiana Nikolaevna Lappa: con ella vio en 1912, al menos diez veces, la ópera *Fausto* de Gounod, un hecho aparentemente anecdótico, pero, para el caso de esta disertación, muestra el gusto de Bulgákov por el demonio como un personaje. Con su primera esposa se muda a Смоленск (Smolensk) para ejercer la medicina. Sus experiencias como doctor fueron descritas en *Стальное горло (Записки юного врача)* que fue traducido al español como *La garganta de acero (Relatos de un joven médico)* y que forma parte, en algunas ediciones, de *Morfina*, un libro que en realidad fue escrito después.

En 1918, en la época de la Guerra Civil Rusa, Bulgákov regresa a Kiev, ciudad que fue sitiada por Nacionalistas ucranianos; el Ejército Rojo (representante de los bolcheviques); la Guardia Blanca que formaban los antibolcheviques apoyados por la intervención aliada en Rusia y que le daría el nombre a una de las obras de Bulgákov; el Ejército Negro de los anarquistas; y varias guerrillas locales inclusive. Todos batallaban por el control político y territorial. Bulgákov padeció esta inestabilidad política en carne viva después de enlistarse como doctor voluntario. En esta guerra fue herido de gravedad

varias veces y, a causa de los dolores insoportables que estas heridas le causaron, acudió a la morfina para controlarlo y cayó en una adicción. El libro *Morfina* (1926) da testimonio del estado de salud de Bulgákov en la época y también de su inclinación al examen de consciencia como método de escritura creativa; hábito literario que tiende a crear personajes con dudas éticas y existenciales.

A causa de los problemas en su salud, Bulgákov decide dejar su carrera como doctor para dedicarse completamente a la escritura. La mayoría de su familia estaba ya exiliada en París, pero Bulgákov no pudo salir nunca de Rusia. En 1921, intentó salir desde el Mar Negro, pero desistió después de varios intentos fallidos; decide regresar a Moscú para establecerse allí definitivamente. En 1922 se funda el diario *Рабочий* (*Trabajador*) y empieza a escribir para este diario con el nombre Mijaíl Bul. Después fue el secretario de Главполитпросвет (Buró Central para la Educación Política), también escribía folletines para los diarios *Гудок* (*Silbato*) y *Красная панорама* (*Panorama rojo*) y también en Alemania para el diario *Накануне* (*Vìspera*) que sería el primer medio por el que Europa descubre a Bulgákov. Se divorció por primera vez y se casó por segunda con Lyubov Yevgenyeva Belozerskaya en 1924, enfermera y redactora quien fue uno de los primeros prototipos del personaje Margarita y a quien Bulgákov dedicó varias de sus novelas (*cf.* Вишневска, 2010: *web*).

La sátira es la característica de su obra, Bulgákov escribe en su autobiografía: (*cf.* Vanhellemont, 2007: *web*) “Mi espíritu es satírico. Escribo historias que probablemente sean poco placenteras para el régimen comunista. Pero siempre escribo exactamente lo que veo, ¡en serio! Lo negativo en la tierra de los soviéticos me llama mucho la atención y alimenta mi trabajo como un escritor satírico.”

Su novela *La Guardia Blanca* (1924) fue publicada por partes en el diario *Россия* (*Rusia*), la novela describe al Ejército Blanco en la Guerra Civil Rusa, pero no pudo ser impresa en su totalidad. Después la obra fue adaptada al teatro con el nombre *Дни Турбиных* (*Días de Turbín*) para el Московский Художественный театр (Teatro de las Artes de Moscú) y fue estrenada en 1926. Se dice que fue la obra favorita de Stalin (*cf*. Ramirez, 2010: *web*). Es verdaderamente insólito el que Stalin, segundo líder de la URSS, haya protegido a Bulgákov pues fue conocido por su brutalidad frente a los disidentes, pero también porque le gustaba mucho la literatura. La censura hizo que Bulgákov cambie el texto original de varias de sus obras; el Главрепертком (Buró Central de Repertorios) prohibió *La Guardia Blanca* pues glorificaba la emigración de los generales blancos.

Bulgákov fue uno de los dramaturgos más populares de su tiempo, pero la crítica soviética fue implacable con él por sus posiciones políticas. El 15 de septiembre de 1929 el diario *Известия* (*Noticias*) escribe (*cf.* Vanhellemont, 2007: *web*): "Su talento es patentemente evidente, pero también lo es el carácter reaccionario de su trabajo." Mientras la Unión Soviética se hacía cada vez más rígida en términos ideológicos, la obra de Bulgákov era cada vez más criticada, hasta que todas sus obras fueron prohibidas en 1929. En esta época Bulgákov empezó a trabajar en *El maestro y Margarita,* quizá como una forma de expresar su descontento con sus circunstancias pues evidentemente no pensaba publicarla.

Después le presentan a Elena Sergeevna Shilovskaya, con quien empieza a tener una relación extramarital.

En julio de 1929 Bulgákov escribe su primera carta al gobierno soviético y al escritor Maxim Gorki, pidiendo salir del país. La crítica nunca fue tan hostil: términos como (*cf.* Vanhellemont, 2007: *web*) сукин сын (hijo de perra), мурло (hocico, pero esta

palabra coloquialmente es un insulto, “perro faldero”), литературний уборщик (limosnero literario) eran utilizados para describirlo. El crítico más ofensivo fue Anatoly Lunacharsky a quien Bulgákov representa como el personaje Latunski en *El maestro y Margarita.*

Bulgákov, sin dinero, tuvo que hacer lo que hicieron varios escritores disidentes en la época soviética: escribió una carta al gobierno el 28 de marzo de 1930, en la que dice que ha leído trescientos y un artículos sobre él en la prensa soviética: (*cf.* Vanhellemont, 2007: *web*) "Из них: похвальных - было 3, враждебно-ругательных - 298" (Entre los cuales, laudatorios fueron 3 y hostiles y abusivos fueron 298.) En su carta pidió en letras mayúsculas: “Exijo al gobierno de la URSS que urgentemente me mande a dejar las fronteras de la URSS acompañado de mi esposa Lyubov Evgenyeva Bulgakova.” (*cf.* Vanhellemont, 2007: *web*). Sin embargo, cuando Stalin entrevistó personalmente a Bulgákov (*cf.* Vanhellemont, 2007: *web*) el 18 de abril de 1930 (cuatro días después del suicidio de Vladimir Mayakovsky, el poeta estandarte soviético), para preguntarle si realmente quería salir de la URSS, Bulgákov respondió que él, como escritor ruso, nunca pudiera vivir lejos de Rusia y del idioma ruso; quizá respondió así pues el destino de quienes respondían que sí a preguntas como estas era la cárcel o trabajos forzados en Siberia de por vida, prácticamente lo mismo. Stalin retribuyó la respuesta de Bulgákov y le dio un trabajo como director asistente en el Московский Художественный театр (Teatro de las Artes de Moscú.)

En septiembre de 1932 el matrimonio de su amante Elena Sergeevna terminó. Sin perder tiempo, el cuatro de octubre del mismo año, un día después del divorcio de Bulgákov y Lyubov Yevgenyevna, se casaron. Elena no lo dejó por el resto de su vida y se transformaría en la Margarita de la novela (*cf.* Vanhellemont, 2007: *web*). Bulgákov ya no publicaba obras creadas por él. Se dedicó a adaptar obras clásicas al teatro: sus

adaptaciones de *Almas muertas*, de Gorki y de *Don Quijote*, de Cervantes, todavía tienen lugar en el teatro ruso. Escribió también una biografía del dramaturgo francés Molière. Después decidió volver a escribir desde su imaginación e intenta poner sobre las tablas la obra *Кабала святош* (*La cábala de los hipócritas*). Obra sobre la situación de un escritor en un régimen autocrático; después de ser duramente criticado por el diario *Правда* (*Verdad*) y después de solo cuatro presentaciones la obra fue retirada y prohibida.

Buscando reconciliarse con el régimen, Bulgákov escribe una obra laudatoria a Stalin por su sexagésimo cumpleaños: *Батум* (*Batum*). El 15 de agosto de 1939 (*cf.* Vanhellemont, 2007: *web*), en camino hacia una presentación de la obra, recibe un telegrama que le comunica que su obra fue cancelada. Ya absolutamente acabado por tantas negativas, Bulgákov muere el 10 de marzo de 1940. Dos semanas antes dictó a Elena Sergeevna nuevas correcciones para *El maestro y Margarita*.

1.2. *El maestro y Margarita*

Bulgákov escribió la novela a largo de doce años, desde 1928 hasta 1940, pero sólo pudo ser publicada, por partes, veinte y seis años después de su muerte. La novela fue revisada y reescrita varias veces, incluso la quemó en 1930 para reescribirla dos años después; también la última esposa de Bulgákov, Elena Sergeevna, hizo varias añadiduras a la edición que sería publicada póstumamente (*cf.* Vanhellemont, 2007: *web*).

Es una novela compleja y de varios niveles. Está formada por tres historias firmemente entrelazadas que ocurren entre un miércoles y un sábado de semana santa en espacios diferentes: La primera es la visita de Voland y su séquito a Moscú para celebrar el baile de plenilunio, cuya dama de honor es Margarita, y de paso burlarse de la frivolidad humana y sus intentos vanos de erigirse como dueña de sí misma, especialmente de sus impulsos, a través del raciocinio, instituciones e ideologías. La segunda es la historia de

amor entre el Maestro y Margarita (basada en la noción occidental del amor como transgresión social), trágica en la Tierra, pero feliz en la eternidad, que está intermediada por el demonio porque libera al Maestro al precio de que Margarita sea su acompañante en el baile; esta historia es el punto central de esta disertación. Por último, la historia de la crucifixión de Ga-Nozri (Jesús desde la perspectiva del Maestro) y su entrevista previa con Poncio Pilato, que son los personajes del manuscrito personalísimo del Maestro y la razón por la que Margarita se enamora perdidamente de él. El manuscrito transforma al Maestro en el personaje principal de la novela ya que su culminación permite la resolución del conflicto.

La novela está focalizada en dos personajes: el Maestro y Margarita; el primero a través del manuscrito que escribe y la segunda a través del sacrificio que hace para que el Maestro termine aquel manuscrito. Ambos reciben la ayuda del demonio ya que, a través del pacto, Margarita libera al Maestro para que éste acabe el manuscrito y Poncio, su personaje principal, pueda tener paz. La focalización se justifica porque se muestra a la historia de amor entre el Maestro y Margarita como la principal, a pesar de que el lector sabe que, por ejemplo, Voland está jugando un juego mayor, el juego cósmico entre el bien y el mal, y que su baile necesita escencialmente de un acto fortuito como el amor para manifestarse.

Bulgákov escribe *El maestro y Margarita* en la época de una "…inquietante ascensión de la máquina como arquetipo del ser humano que dibuja una interrogación sobre el provenir de nuestra especie." (Paz, 1993: 199). Bulgákov, inclusive desde una perspectiva biográfica, critica con esta novela a la deshumanización que propone la industrialización del sistema soviético y se plantea la reinterpretación (acto esencialmente individual) de dos símbolos de la humanidad entera: dios y el demonio; la eterna lucha entre la moral y el placer, individuo y sociedad, el bien y el mal. En consecuencia, para

estudiar esta novela es necesario acercarse a personajes como el demonio que "…se advierte que no sólo es una creación poética sino también uno de los protagonistas de la historia" (Papini, 1960: 19) y que es "...una representación de esa fuerza eterna, excesiva e impredecible a la cual los mortales no pueden controlar ni comprender a través de la razón." (Borja, 2007: 99). Así *El maestro y Margarita* es también una muestra crítica de los "cambios en la genealogía del hombre: Primero, criatura de Dios; después, resultado de las células primigenias; y ahora mecanismo." (Paz, 1993: 199) Entonces es necesario justificar, a través de estudios previos, a lo que el demonio representa:

> …las ciencias contemporáneas, no por insuficiencia sino, al contrario, por su desarrollo mismo, han tenido que hacerse ciertas preguntas filosóficas y metafísicas que, desde hace siglos, habían decido ignorar los científicos, fuese porque les parecía que estaban fuera de su jurisdicción o porque eran consideradas cuestiones superfluas, contradictorias o sin sentido. (Paz, 1993: 198)

Es mandatorio para el estudio humanístico tratar de estudiar a las excepciones del hombre ya que, a pesar de la marginación con la que han sido tratadas por el método científico, han jugado un papel predominante en la creación y desarrollo de las instituciones humanas que el hombre ha creado en relación con la realidad.

El estudio del hombre ha ofrecido diversas perspectivas que tratan de estudiarlo desde los actos que muestran su expresión individual, para, como una metonimia, tratar de entender al espíritu creativo que caracteriza a la humanidad entera. Características antes marginadas, prohibidas por el universo científico a causa de su pluralidad e incomunicabilidad (como la pasión y la angustia) revalorizan a estas excepciones creativas que aparentemente no pueden ser tratadas por el método científico. "Para la ciencia, la prohibición no suele estar justificada; es patológica, proviene de la neurosis. Es conocida pues, *desde fuera*" (Bataille, 2002: 41)

La definición de objeto es insuficiente cuando se pretende estudiar los movimientos de la pasión del hombre porque el medio mismo de su expresión es el hombre; la oposición científica a estudiar a los movimientos de la pasión es porque no cumplen con una característica principal de un objeto pues se dan, necesariamente, en el interior de un individuo (no es arriesgado decir que dentro de su alma) y cada uno es sujeto de la pasión en formas diferentes y así su mutabilidad lo hace imposible de aprehender. Estas perspectivas buscan darle a la expresión creativa su lugar dentro del desarrollo humano, la metáfora poética muestra su pluralidad para enfrentar las preguntas primeras de la humanidad, mientras que el método científico se ancla en su linealidad. Así la novela, como representante de la metáfora poética, puede ser estudiada como reflejo de la angustia más fructífera del hombre, previa al raciocinio y al positivismo: la dicotomía entre el bien y el mal, la luz y la oscuridad, el placer y la moral, el individuo y la sociedad, dios y el demonio.

Con estas nuevas perspectivas los que estudiamos al hombre y sus expresiones podemos buscar cohesión en hechos aparentemente tan dispares como la sexualidad y la metáfora a través del eje, intensamente humano, de los impulsos y las pasiones que evidentemente juegan un papel importante en ellos. Buscar la unidad necesaria en este universo de lo contradictorio tiene varias complicaciones para un estudio tradicionalmente científico como esta disertación. Entonces es necesario hacer varias consideraciones teóricas sobre conceptos esenciales para ella como el erotismo, el amor, el demonio, la prohibición y la transgresión.

1.3. El erotismo: Prohibición y transgresión

El concepto de erotismo con el que esta disertación va a trabajar es mucho más abarcador y básico que el propuesto por el diccionario: Erotismo: (Del gr. ἔρως, ἔρωτος, amor, e -

ismo). 1. m. Amor sensual. 2. m. Carácter de lo que excita el amor sensual. 3. m. Exaltación del amor físico en el arte. Los autores con los que voy a trabajar dan definiciones paradójicas del erotismo, Georges Bataille (2002: 15) escribe: "Podemos decir del erotismo que es la aprobación de la vida hasta en la muerte (…) Si se tratase de dar una definición precisa, ciertamente habríamos de partir de la actividad sexual reproductiva, una de cuyas formas particulares es el erotismo." Sobre la diferencia entre sexo y erotismo escribe (Bataille, 2002: 15): "…es una búsqueda psicológica independiente del fin natural dado en la reproducción y del cuidado que dar a los hijos." que se caracteriza por (Bataille, 2002: 23) "…una disolución de esas formas de vida social, regular, que fundamentan el orden discontinuo de las individualidades que somos."

Mientras que Octavio Paz (1993: 7), siempre tan poético, hace una linda analogía para describir a la sexualidad, al erotismo y al amor: "El fuego original y primordial, la sexualidad, levanta la llama roja del erotismo y ésta, a su vez, sostiene y alza otra llama, azul y trémula: la del amor." Aquí hay que notar algo, ninguna de estas propuestas deja de mostrar una linealidad, pero porque es inherente a los hombres [discontinuos agregaría Bataille] pues el hombre no puede presentarse un problema si no es a través de la heurística, del algoritmo: las sensaciones son el primer paso, luego la percepción que es concepción pues es creación individual [metáfora, poesía, dijera Paz] y, en consecuencia, se diluye la comunicación en su pluralidad y se muestra la contradicción de nuevo. En pocas palabras, se demuestra que tanto Paz, como Bataille y esta disertación no pretenden salir de las regiones ya propuestas por el método científico sino encararlo con nuevas preguntas. No se trata de resolver una contradicción (es imposible), se trata de mirarla a la cara. Es inevitable crear una suerte de linealidad a la hora de estudiar un acto esencialmente personal y diferente cada vez.

“El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora.” Paz (1993: 10) se centra en la desviación de la comunicación aparentemente lineal que propone la metáfora poética y como ésta representa la intención superflua del hombre de aprehender el caos que le propone la naturaleza. De esta relación nace el erotismo, transfiguración humana de la naturaleza basada en su característica caótica, pero también nacen las instituciones, asimismo transfiguraciones humanas de la naturaleza, que pretenden darle la linealidad que caracteriza a la sociedad. Estas instituciones nacen frente a la problemática que proponen dos eventos principales en la vida de un hombre: la reproducción y la muerte (*cf.* Bataille: 2002).

El erotismo se opone a la sociedad constituida, es subversivo. Paz (1993: 117) escribe “El erotismo es la dimensión humana de la sexualidad, aquello que la imaginación añade a la naturaleza.” El agente del erotismo es la imaginación, el agente del Trabajo es el algoritmo. Bataille (2002: 30) le da un pequeño espacio a la poesía y afirma que “…lleva al mismo punto que todas las formas del erotismo: a la indistinción, a la confusión de objetos distintos. Nos conduce hacia la eternidad, nos conduce hacia la muerte y, por medio de la muerte, a la continuidad: la poesía es *la eternidad. Es la mar, que se fue con el sol.*”

Paz (*cf.*: 1993) afirma que el erotismo se desprende del acto sexual a pesar de ser su fuente pues suspende su función reproductiva; así también la poesía se desprende del signo pues suspende la linealidad aparente de la comunicación. Bataille (*cf.*: 2002) afirma que los seres reproducidos difieren esencialmente de los seres que los reproducen; así la metáfora es esencialmente diferente de los términos lingüísticos que la componen.

Para Bataille es esencial la oposición entre el acto erótico, representante del acto individual (el deseo, la pasión: su experiencia es única, irrenunciable e incomunicable) y

el Trabajo, representante del acto social (actos para el colectivo, de frutos ulteriores y racionales); esta dicotomía deja al hombre frente a una prohibición autoimpuesta, pero que no ha podido seguir por más que lo ha intentado. Para tratar de resolver esta paradoja, y siempre dentro de su afán institucionalizador, el hombre creó a la transgresión de estas mismas prohibiciones que después tomaron forma de ritos y ceremonias representantes de religiones e ideologías.

La prohibición, de la que trata Bataille (2002: 42), "…elimina la violencia, y nuestros movimientos de violencia (entre ellos los que responden al impulso sexual) que destruyen en nosotros el tranquilo ordenamiento sin el cual es inconcebible la conciencia humana." Estas prohibiciones no responden a la razón, sino que responden a movimientos de la pasión. Mientras que la transgresión (Bataille, 2002: 46) "levanta la prohibición sin suprimirla" y (Bataille, 2002: 25) "…no es la negación de lo prohibido, sino que lo supera y lo completa." y (Bataille, 2002: 46) "No existe prohibición que no pueda ser transgredida. Y, a menudo, la transgresión es algo admitido o incluso prescrito." Romper las reglas que ha creado para sí es esencial en el desarrollo de la historia del hombre.

El Trabajo le entregó al hombre la dolorosa consciencia de la muerte. Le mostró su individualidad y esa diferencia inherente que la caracteriza y también la fascinación de tratar de comunicarla, pero como somos distintos (Bataille, 2002: 17) "Lo único que podemos hacer es sentir en común el vértigo del abismo." La violencia de la cita anterior es evidente y es necesarísima para acercarse a la muerte y a ese lugar inconcebible que propone el erotismo. Para explicárnoslo, Bataille pone al hombre en un plano discontinuo, como sujeto dentro del límite de sus propias fuerzas, y a lo que las prohibiciones intentan regular, principalmente la muerte y la reproducción, como hechos que se expresan en un plano continuo, divino, pues aquí se presenta la angustia que caracteriza al erotismo, la

angustia de ver perdida la individualidad en el éxtasis de la reproducción o en la descomposición de los tejidos.

Hay que recalcar que lo que Bataille llama continuidad se encuentra después de la muerte, es más, es un concepto al que el tiempo no alcanza y lo representa más bien como un regreso, la nostalgia de un estado previo (la mar que se fue con el sol) que no solo afecta a la humanidad sino a todo ser viviente, es por esto que Bataille insiste en la *interioridad del ser*, un concepto especial pues con éste Bataille asegura que la angustia que causa la muerte y la reproducción afecta a todo ser viviente, pero solo el hombre, creador del erotismo, tiene para sí la conciencia de la siempre violenta "disolución relativa del ser" (Bataille, 2002: 22), pero, en su caso, también del ser moldeado por las instituciones reflejos de la discontinuidad humana. Entonces, el erotismo siempre ha estado en las lindes de la experiencia humana, pone en juego violentamente todo lo que el hombre ha creado para sí mismo y se lo muestra en su pequeñez. "¿Podríamos, sin violencia interior, asumir una negación que nos conduce hasta el límite de todo lo posible?" (Bataille, 2002: 29)

Las modalidades con las que el hombre ha intentado llegar a este estado son infinitas, por esto, para evitar confusiones, Bataille acuña sus propios términos: erotismo de los cuerpos, erotismo de los corazones y erotismo sagrado. Bataille acepta la ambigüedad del término sagrado y asegura que todo acto erótico tiene, por su intención trascendental, la característica de sagrado, también acepta que el erotismo sagrado podría prescindir del cuerpo y del corazón (en este caso sería equivalente al éxtasis místico, excepción de excepciones, la ausencia del ser) pero, en todo caso, el erotismo sagrado es la causa y fin de estos actos, sin embargo es raramente alcanzado y peor aún comunicado, entonces, a pesar de que no es abarcador por excepcional, es el fundamento de todos éstos.

El erotismo de los corazones exige la presencia y la libertad de otro individuo discontinuo: "Lo básico es que la pasión de los amantes prolonga, en el dominio de la simpatía moral, la fusión mutua de los cuerpos." (Bataille, 2002: 24) coincide con la hermosa transgresión social a la que Paz (1993: 34) nombra *amor*: "… misteriosa inclinación pasional hacia una sola persona, es decir, transformación del "objeto erótico" en un sujeto libre y único." Por último, el erotismo de los cuerpos es evidente en sus características pues la desnudez, para la humanidad, es la primera ruptura de la individualidad; Paz (1993: 206) escribe: "Para contemplar las formas eternas y participar de la esencia, hay que pasar por el cuerpo. No hay otro camino."

Es Bataille quien afirma que es imposible separar a la historia del erotismo de la historia de las religiones a pesar de que se empeña en demostrar la primordialidad de la angustia desde la *interioridad del ser,* pero es Paz quien se da al estudio del erotismo desde una perspectiva histórico-religiosa. El erotismo, en tanto creación humana, necesariamente se da en una sociedad y así se desarrolla y cambia con ella, entonces Paz se entrega a describir cómo ha cambiado la forma de expresar el tránsito de la sexualidad al amor (básicamente lo que hemos llamado erotismo) a lo largo de la historia del hombre. Primero muestra la diferencia entre cómo se presentan las historias amorosas en oriente y occidente; en las de los primeros, el amor está subordinado a conceptos religiosos como el karma o la reencarnación y que se reflejan en el destino inexorable de su historias, mientras que (Paz, 1993: 38) "En occidente el amor es un destino libremente escogido."

Salta a la vista el sentido secular, independiente del amor en occidente. Este calificativo, que es político mas no geográfico, de "occidente" no es suficiente para calificar a Rusia dado que el grado de relaciones que hay ahora con países europeos es más bien reciente. Por esto debemos recordar varios hitos de su historia: Primero, antes

del dominio del Principado de Moscú, la Rus de Kiev, una suerte de protofederación de pueblos eslavos, se cristianizó después de la conversión del príncipe Vladimir I al cristianismo ortodoxo, religión de Constantinopla (*cf.* Киктенко, 2014. *web*); la influencia bizantina llevaría, siglos después, a la constitución del Tzarismo, la noción de Moscú como la Tercera Roma y la adopción del águila bicéfala como símbolo del Imperio Ruso. Segundo, debemos recordar la invasión mongola a la Kiev de Rus (*cf*. Parallel 60: *web*), en 1240, la creación de la Horda de Oro y su influencia en el surgimiento del Principado de Moscú (entre 1263 y 1547). Entonces, antes siquiera del ascenso de Moscú, los pueblos eslavos estaban influenciados tanto por Europa, como por Asia. Y en épocas más recientes, la construcción de San Petersburgo, fundada en 1703 y las rutas comerciales que salieron hacia el Meditarráneo, aumentarían las relaciones entre Rusia y Europa. Recordemos también el gusto particular que tenía la *tzarina* Ekaterina la Grande por todo lo francés.

Por otro lado, es indudable la influencia cultural que ha tenido la literatura moderna rusa, no sólo en Europa, sino en el mundo entero.

Bataille (2002: 25) escribe sobre el amor: "…es siempre la búsqueda de un imposible; y es también, superficialmente, siempre la búsqueda de un acuerdo que depende de condiciones aleatorias." Paz (1993: 60) escribe acerca del amor: "Hace muchos años escribí: el amor es un sacrificio sin virtud; hoy diría: el amor es una apuesta, insensata, por la libertad. No la mía, la ajena." El amor no está entre los actos sociales; es siempre un acto subversivo, en contra de las leyes. Paz propone a la poesía y a la novela —que es poesía a su manera— como el puente predilecto del hombre para tratar de comunicar al amor, a la manera como el hombre lo ha encarado como un objeto de estudio

admisible y a los personajes y autores que los representan como una muestra del desarrollo del concepto del amor en occidente.

1.4. Erotismo y poesía

Filosofía y poesía, expresiones individuales de mundos diferentes, se oponen y complementan para tratar de aprehender al amor; para Paz (1993: 40) no hay erotismo sin oposición: “El amor occidental es hijo de la filosofía y del sentimiento poético que transforma en imagen todo lo que toca. Por esto, para nosotros, el amor ha sido un culto.” Paz asegura que todas las perspectivas occidentales del amor parten de la Antigua Grecia pues aquí se acuñó la escisión esencial: la del alma y el cuerpo. La división en el hombre es el motivo que une a las propuestas de Paz y Bataille y a *El maestro y Margarita*: para Bataille es una división autoimpuesta mientras que para Paz es un hecho metafísico. El hombre está en constante tránsito entre estos mundos, para Paz el erotismo es un ritmo, un vaivén y se propone enumerar cómo se ha dado este tránsito a lo largo del tiempo y así pone a la expresión creativa muy cerca del erotismo. (Paz, 1993: 12) “Poesía y erotismo nacen de los sentidos, pero no terminan con ellos. Al desplegarse, inventan configuraciones imaginarias: poemas y ceremonias.” La poesía es un lugar privilegiado de la imaginación humana y ésta ha encarado al erotismo y al amor a través del arte, expresión individual, mientras que (Paz, 1993: 133) “el amor ha sido omitido como tema de estudio.”

Paz se da al estudio del amor como un hecho interpretado por la literatura y la filosofía: Primero a través de Eros, el personaje de *El asno de oro*, novela latina atribuida a Apuleyo; después a Eros como un espíritu mediador entre dios y los hombres a través de *El Banquete* de Platón; luego como una propuesta filosófica, inclusive ética, basada en la contraposición en el caso de Sade, famoso escritor y filósofo francés conocido por sus

temas sexuales; y por último, como una suerte de método, una práctica que se enseña en el caso del amor cortés.

Todas estas perspectivas toman al erotismo como una suerte de privilegio del individuo, como una muestra de que el amor está concebido fuera de la oficialidad: Psyque, el alma, novia de Eros en *El asno de oro*, acepta voluntariamente su relación con él; Eros mediador en *El banquete* muestra al amante platónico el camino hacia la belleza incorpórea, la verdadera, como un camino solitario: (Paz, 1993: 209) "El amante platónico contempla las formas, el cuerpo, sin caer en el abrazo." Eros también representa un puente entre dios y los hombres, esencial en la noción de lo demoníaco en esta disertación; el sadista necesita de la libertad del otro para poder vejarla y así poner a prueba a su cuerpo, pero también al espíritu humano, (Paz, 1993: 25) "la filosofía libertina convirtió al erotismo de pasión en crítica moral." y cerca está el amor cortés que muestra al amor libre, basado en el placer, como un ideal de vida superior. El argumento compartido de todas estas historias se refleja en el de *El maestro y Margarita* cuya relación, la de los personajes, pone a prueba las leyes sociales e inclusive físicas.

Esta enumeración de obras muestra cómo el sentimiento amoroso, reflejado en la literatura de occidente, se aleja cada vez más de la religión oficial, la institución predominante; pero la institución no puede dejar de ver y cuestionar al erotismo y al amor. La primera transgresión fue la impuesta por el sentimiento religioso: frente a la reproducción, el incesto; frente a la muerte, el rito del entierro. Eventualmente, según Bataille (*cf.* 2002: 142), la moral, el Trabajo y estas primeras prohibiciones vencieron después de un largo camino en el que, en la humanidad más antigua, hubo una alianza entre lo divino, lo animal y lo humano, para luego dejar paso a la noción de la superioridad humana frente a la animalidad, supremacía que se dio de manera diferente en varias partes

del mundo, pero que se ve más claramente en el cristianismo por el dogma de que dios hizo al hombre a su imagen y semejanza.

1.5. El demonio y el romanticismo

Para el filósofo Platón, el cuerpo, como representante de las sombras, es sólo el primer paso hacia la contemplación (contemplación pues el cuerpo ya no participa) de las formas eternas y el puente entre estos mundos. En *El banquete*, Eros es (Paz, 1993: 27) "como una divinidad que comunica a la obscuridad con la luz, a la materia con el espíritu, al sexo con la idea, al aquí con el allá." Diotima, uno de los personajes del libro, (Paz, 1993: 43) "… comienza diciendo que Eros no es ni un dios ni un hombre: es un demonio, un espíritu que vive entre los dioses y los mortales." Bataille (2002: 73) escribe sobre cómo el hombre pretendió superar a los movimientos de sus impulsos a través de actitudes religiosas que eventualmente fueron institucionalizadas: "En conjunto, a pesar de la complejidad del movimiento [el de rechazar la violencia del impulso natural], su sentido aparece con toda evidencia: la religión ordena esencialmente la transgresión de las prohibiciones." El amor cortés, que tiene al erotismo de los cuerpos como base, representa una deificación de la mujer, del erotismo de los corazones y del amor entre seres humanos: "Pecado mortal: amar a una criatura con el amor que debemos profesar al Creador. Idolatría, confusión sacrílega entre lo terrestre y lo divino." (Paz, 1993: 95). Escribe Paz (1993: 95) sobre un ulterior *reconocimiento* (el erotismo es un ritmo, un vaivén) de la individualidad en la religión: "Sí, cada ser humano, sin excluir a los más viles, encarna un misterio que no es exagerado llamar santo o sagrado. Para los cristianos y los musulmanes el gran misterio es la *caída*." La caída voluntaria, libre; entonces lo esencial radica en el misterio de la libertad a través del misterio del erotismo.

Esta subversión de las leyes se traducen en la ruptura de la *mimesis* en el arte; el artista se atreve ahora a crear mundos nuevos, en contra de la institución que pretende ser la ley de dios. Geovanni Papini (*cf.* 1960: 193) escribe que el romanticismo toma al demonio como estandarte pues representa a la subjetividad, a la libertad y la soledad y trata sobre la relación entre el demonio y el artista:

> La creación de la obra de arte exige e implica cierta dosis de sensualidad y cierta dosis de orgullo y supone por ello alguna complicidad con el Diablo, de la que el artista no siempre se da cuenta. Un artista que no tenga alguna familiaridad con el Diablo, aunque sólo sea para esquivarlo o para dominarlo, no puede ser un verdadero artista.

Es el demonio quien voluntariamente decide caer, pero ejerciendo su libertad; Papini lo relaciona con Prometeo, titán que entregó el fuego a los hombres so pena de un castigo eterno. Y así la caída del ángel más bello, Luzbel, sólo puede prefigurar y cuestionar la caída inminente de los hombres (*cf.* Paz, 1993: 95). La caída de Luzbel y de Prometeo son eternas, su degradación es insalvable, mientras que el hombre puede redimirse, aparentemente, en el amor: (Papini, 1960: 49) “la diferencia entre los ángeles y los hombres solo estriba en el grado de sus distintas perfecciones.”

La modernidad introduce al racionalismo y a la técnica cuyo estandarte es el método científico y lleva a las ciencias a hacerse preguntas antes exclusivas de la religión, la filosofía y la poesía. “La gran lección filosófica de la ciencia contemporánea consiste, precisamente, en habernos mostrado que las preguntas que la filosofía ha cesado de hacerse desde hace dos siglos —las preguntas sobre el origen y el fin— son las que en verdad cuentan.” (Paz, 1993: 178)

Este desarrollo científico llega inevitablemente hasta la conciencia, objeto de la novela por excelencia, y la hace su objeto de estudio; según Paz (1993: 129), este desarrollo "niega al alma y reduce el espíritu humano a un reflejo de las funciones corporales." Esta nueva perspectiva científica afecta al arte y como encara esta problemática de siempre y, más que nunca, se vuelca a la individualidad y encuentra en Lucifer, el ángel caído, un símbolo de libertad:

> La segunda mañana de la modernidad (…) se inicia con el gran despertar científico y artístico que precede a la primera gran guerra del siglo XX y que termina al estallar la segunda. El emblema de este segundo período es, otra vez, la figura ambigua de Lucifer. (Paz, 1993: 149)

Con todo este bagaje a cuestas Bulgákov escribe *El maestro y Margarita* que no solo es una hermosa historia de amor y una genial parodia del sistema soviético estalinista, sino que también intenta mostrar al hombre frente a sus límites, a través de actos que lo superan y toma como emblema a la escritura creativa para buscar el lugar que el amor merece en la dialéctica del bien y el mal. Esta disertación pretende demostrar que *El maestro y Margarita* es una muestra de las manifestaciones del erotismo; un recuento de actos limítrofes humanos, desde la animalidad de la orgía hasta la pérdida de la individualidad del éxtasis místico; actos que, instigados por el demonio, degeneran en la asimilación o la repulsión de la pasión, representante del erotismo.

Capítulo 2. El demonio y el *don* de la libertad

Antes de siquiera empezar la novela, se le presenta al lector la ambigüedad de la noción del demonio a través del epígrafe tomado del *Fausto* de Goethe: Mefistófeles, nombre del espíritu demoníaco en la obra goethiana, dice que es "—Una parte de aquella fuerza que siempre quiere el mal y que siempre practica el bien." Mefistófeles es una muestra de la perspectiva romántica del demonio en las artes: en este epígrafe el demonio muestra su subordinación a una fuerza mayor que practica el bien, pero a la que pretende no seguir pues él quiere el mal; desde el primer momento, el demonio es símbolo de libertad y puente de la tentación. La condición de su maldad es que es más fácil tentar y ofrecer un pacto a quienes tienen la valentía de acercarse a los límites de la experiencia humana donde no solo la moral y la ley se pierden, sino dónde también se pone en duda la propia individualidad.

Podemos decir que el demonio, a través de esta rebelión frente al bien, fue el primer espíritu "libre", el primero que tomó la decisión, por sí mismo, de tratar de deslindarse de su creador antes, inclusive, de que creara al hombre; supuso que si su voluntad era propia podría hacerla mayor que la divina. Sin embargo, la libertad es un *don* divino, un regalo ajeno al individuo y que lo supera, es la aceptación de la intermediación divina; pero este *don* no es exclusivo del demonio y tanto el hombre como el demonio lo poseen, pero el demonio, sabiéndose superior al hombre, digamos por antigüedad, no puede aceptarlo. "La superioridad fue el móvil de la soberbia; la libertad fue la condición que hizo posible la caída." (Papini, 1960: 65). El demonio, al parecer, utilizó mal su libertad porque poseer la libertad de querer lo que otro ya tiene, libertad que lo llevó a la soberbia de equipararse a dios, lo convirtió en el primer esclavo de los impulsos.

Este demonio libre, que las corrientes románticas tomaron como estandarte, modificó la imagen del demonio aliado a la animalidad, ya no era el macho cabrío, potencia sexual desaforada, enmarcado por una estrella de cinco puntas invertida; y lo empezó a representar como un hombre maduro, elegante, atrayente y misterioso, pero venido a menos por razones desconocidas. Bataille (2002: 143) escribe sobre la degradación del demonio: "El diablo fue al principio el ángel de la rebelión; pero perdió los brillantes colores que la rebelión le daba. El rebajamiento fue el castigo de su rebelión." Esta descripción es la que más se acopla a la del Voland de Bulgákov (2010: 15):

> Vestía un elegante traje gris, unos zapatos extranjeros del mismo color, y una boina, también gris, le caía sobre la oreja con estudiado desaliño. Llevaba bajo el brazo un bastón negro con la empuñadura en forma de cabeza de caniche. Aparentaba cuarenta años y pico. La boca, algo torcida. Bien afeitado. Moreno. El ojo derecho, negro; el izquierdo, verde. Las cejas, oscuras, y una más alta que la otra.

La caída ha obligado a Voland a utilizar un bastón. Es interesante la empuñadura en forma de cabeza de caniche, esta raza específica de perros también es símbolo de Satanás (*cf*. Borja: 2007) y es un pequeño acercamiento a la animalidad primigenia aliada al símbolo del demonio.

El uso, hasta sus límites, del *don* de la libertad, que solo le fue otorgado pues era el más hermoso y fuerte de los ángeles fue la primera condición de la caída; el deseo de tener una voluntad propia, su soberbia, fue una afrenta a dios. La noción de *Non servium* (Papini, 1960: 63), es esencial en esta concepción del demonio: "El deseo de no servir, es decir, la libertad ¿no ha sido siempre acaso uno de los signos de los espíritus altivos y

generosos?", el uso del *don*, que lo hacía único, pero también propenso al error, fue necesario para su expulsión del paraíso, ¿dónde cayó el demonio?, San Lucas (IV, 6) nos da una pista: el demonio, mientras tienta a Jesús, le dice mostrándole la tierra desde un gran monte: "Yo te daré todo este poder y la gloria de estos reinos; porque se me han dado a mí, y los doy a quien quiero." Todos los evangelistas concuerdan en que el demonio tentó a Jesús de la misma manera: ofreciéndole la tierra, su reino; es inevitable entonces empatar a la tierra con el reino del demonio, es más, Papini (1960: 48) cita textualmente a San Gregorio de Niza, en su *Discurso Catequístico* para tratar de entender al reino del demonio:

> El mundo inteligible existía antes que el otro y cada una de las potencias angélicas había recibido una parte en el gobierno del universo; y a una de esas potencias se la había dado el encargo de mantener y gobernar la esfera terrestre. Luego se había formado con tierra una figura que reproducía la potencia suprema; y ese ser era el Hombre. En él estaba la belleza divina de la naturaleza inteligible, unida a cierta fuerza secreta. De ahí que aquel a quien le había sido confiado el gobierno de la tierra se hallase extraño e intolerable que de la naturaleza dependiente de él saliese y se manifestase una sustancia hecha a imagen de la divinidad suprema.

Voland, ufano de su dominio, tiene a la tierra entera en un pedestal, a un lado de su escritorio, mientras entrevista a Margarita en el vigésimo segundo capítulo: un globo terráqueo al alcance de su mano en el que Margarita puede ver, al detalle, el momento en el que un niño llora la muerte de su madre en una guerra en algún lugar de la Tierra (*cf*. Bulgákov, 2010: 320). El demonio puede saber todo lo que ocurre en su reino, ¿por qué decide bajar si su globo es tan práctico que puede conocer todas las atrocidades y mandar allí a alguno de los integrantes de su séquito? Al parecer Voland, que recuerda a Odiseo

cuando regresa disfrazado a Ítaca, su reino, antes de matar a los pretendientes, está de incógnito entre sus súbditos que no tienen idea de lo que va a pasar.

Después de la descripción, el narrador muestra a Voland sentado en actitud apesadumbrada con "…las manos en la empuñadura del bastón y la barbilla en las manos" (Bulgákov, 2010: 16) mirando los edificios que rodean a los Estanques del Patriarca, al parecer, sus dominios han cambiado tanto que parece sentir que es la primera vez que está allí. Berlioz, "presidente de una de las más importantes asociaciones moscovitas de literatos" (Bulgákov, 2010: 11), un ferviente ateo que predica la inexistencia de Jesús y símbolo del raciocinio que escapa de los actos inaprensibles, le informa que ya nadie se asombra por el ateísmo, Voland solo puede tratar de convencerlo.

En estas primeras descripciones Voland es la representación del demonio celoso del hombre (tan libre es el hombre que ha decidido ser ateo, para sorpresa del demonio), pero soberbio en su poder. Recordemos al profeta Isaías (XIV: 12-15), dentro de las profecías contra Babilonia, cuando describe al demonio como un rey venido a menos: "¿Cómo caíste del cielo, estrella brillante [Lucifer], hijo de la Aurora? ¿Cómo tú, vencedor de las naciones, has sido derribado por tierra?"

Lucifer, uno de los nombres más conocidos del demonio, significa *portador de luz* [*lux*, *lucis*: luz + *ferre*: portar] y representa también al lucero del alba, la primera luz del día (*cf*. Paz, 1993: 148). La relación de la luz con Voland es muy interesante, es una muestra de su división que, más que una característica del alma, como en el caso del hombre, es una característica física. A más de cojear, símbolo de la caída (el narrador nos aclara que ninguna institución oficial dio una descripción convincente de Voland, al parecer no cojeaba; pero, en todo caso, es una muestra más de que el hombre no puede aprehender al demonio aunque esté frente a sus ojos), sus ojos, ventanas del alma, son un

motivo, tienen colores diferentes, aparte de esto se alternan. En la descripción anterior, la del primer capítulo, el ojo derecho es negro y el ojo izquierdo es verde. En el tercer capítulo, su ojo izquierdo es el de "un loco de remate" y el derecho "negro y muerto" (Bulgákov, 2010: 55); después, en el vigésimo segundo capítulo, mientras conversa con Margarita antes de la fiesta de plenilunio, sus ojos cambian: "El derecho, con una chispa dorada en el fondo, atravesaba a cualquiera y llegaba a lo más recóndito de su alma; el izquierdo —negro y vacío— como angosta entrada a una mina de carbón, como la boca de un pozo de oscuridad y sombras sin fondo." (Bulgákov, 2010: 314)

Sus ojos ocultan, pero también descubren; castigan, pero también son indiferentes; son luz adentro, pero también sombra por fuera. Ya casi en el final de la novela, antes de la conversación con Leví Mateo uno de sus ojos, (Bulgákov, 2010: 441) "…despedía el mismo fuego que aquellas ventanas [donde se encendía un sol cegador], aunque él estuviera de espaldas al poniente". La luz es siempre un reflejo del sol, excepto en los ojos de Voland, esta luz nace de ellos y muestra las cosas que solo la oscuridad puede mostrar; por esto Voland es Lucifer, es la luz de la noche, la luz de la oscuridad, la primera estrella, la que aparece después de la negrura absoluta y que nace desde adentro pues muestra a la oscuridad. "La noche se espesaba, volaba junto a ellos, les tiraba de las capas, y arrancándolas de sus hombros, descubría los engaños." (Bulgákov, 2010: 465-467)

La luz de la luna, "siempre ilusoria" (Bulgákov 2010: 60) le permite a *Desamparado*, un poeta joven que es el recipiente del discurso antireligioso de Berlioz, ver un atisbo de la forma verdadera de Voland, su espada; pero a Margarita, mucho más sensible, se le presenta en su forma verdadera en su último viaje: "Margarita no podría decir de que están hechas las riendas del caballo; pensaba que podrían ser cadenas de luna, y el caballo, simplemente una masa de tinieblas; su crin, una nube, y las espuelas

del jinete, manchas blancas de estrellas." (Bulgákov, 2010: 466) Evidentemente Voland puede cambiar de forma, pero la cuestión está en que también es un cambio en su naturaleza: deja atrás todo aspecto antropoide para volver a ser naturaleza celestial (luna, estrellas, nubes) y así ser puente entre los hombres y lo sobrehumano. En este sentido, Voland es equivalente al Eros platónico visto desde la perspectiva de *El Banquete*.

La metamorfosis, motivo recurrente de la literatura clásica latina, (*Las metamorfosis*, de Ovidio es el ejemplo por antonomasia) es una muestra de cómo, previo al cristianismo, "La forma cumplida de la moral" (Bataille, 2002: 143), el hombre se encontraba en perpetuo diálogo con la naturaleza:

> La creencia en la metamorfosis se fundó en la comunicación entre los tres mundos: el sobrenatural, el humano y el de la naturaleza. Ríos, árboles, colinas, bosques, mares, todo estaba animado, todo se comunicaba y todo se transformaba al comunicarse. (Paz, 1993: 216)

Pero el desarrollo de la idea del hombre como un ser superior dentro de la creación cuyo germen fue la noción platónica del cuerpo como reflejo de la idea, lo llevó a negar ideas como la de la metamorfosis, un diálogo entre el hombre y la naturaleza, o el tótem, una explícita subordinación a la animalidad, y las marginó como un mal uso de lo divino, las transformó en actos profanos. Estas ideas de vinculación con la animalidad, representantes de la transgresión, fueron subordinadas a la moral y la prohibición, reglas autoimpuestas que le daban al hombre una superioridad aparente frente a las demás creaturas hasta desarrollarse en un dogma cristiano: dios hizo al hombre a su imagen y semejanza. El hombre se consideró excepcional. La divinidad se alejó de la animalidad "…en la medida en que el cristianismo empezó por atribuirlo todo a la degradación [y] pudo arrojar sobre el erotismo en conjunto la luz del Mal." (Bataille, 2002: 143)

Esta operación trajo consigo una nueva forma de interpretar al demonio: hay una parte del hombre que no le pertenece del todo y a la que hay que controlar pues está sujeta a estímulos externos que no controla y que solo el dogma puede aplacar. Ahora la transgresión tiene también la cara del demonio; a la soberbia se le suma la tentación como herramienta demoníaca. El cuerpo ya no es un camino hacia la divinidad según la institución religiosa, pero el *don* del albedrío, del *don* de la libertad compartida con el demonio pone en juego esta afirmación del dogma. La luz del Mal le otorga al hombre libre el ansia de poner a prueba su albedrío, el demonio lo hace presa de los impulsos que esas prohibiciones le muestran. El hombre tiene ahora dentro de sí la angustia de la posibilidad del pecado; el demonio no solo es el príncipe de la tierra, tiene también a los hombres como sus súbditos y, directa o indirectamente, muestra esa posesión a través de la tentación.

Hay que recordar que el demonio no representa a toda la naturaleza: la capa de Voland cubre a todo el atardecer, su luz lunar muestra lo escondido, su presencia arropa al horizonte con nubes de tormenta llenas de agua y fuego; entonces Voland es la indicación de un cambio inminente, un cambio violento. Le pertenece la parte violenta, excesiva de la naturaleza, pero ya no el reflejo divino en ella, peor aún el que está en el hombre. El demonio somete a los hombres dentro de sus dominios: la violencia de la abundancia que necesita la naturaleza para crear y la tentación de ir más allá del límite autoimpuesto de la moralidad que es casi su equivalente. El demonio propone al hombre ir más allá de su naturaleza.

A pesar de todo, al demonio le falta un *don* que el hombre sí posee: el amor, representado, en el dogma, por la figura de la encarnación de Dios en el Hijo, pero este amor en la novela se refleja en el manuscrito personalísimo y ajeno a los evangelios del Maestro y también en el amor azaroso entre el Maestro y Margarita; dos de los

acontecimientos en los que Voland funciona como agente y en los que el sufrimiento es equivalente a la pasión y la libertad se lleva a sus límites: "¿hubo jamás en el universo ni en el infinito una tragedia más espantosamente trágica que la dialéctica de la Libertad?" (Papini, 1960: 71).

2.1. El séquito: Ironía, muerte y desnudez

La desacralización de una parte de la naturaleza "…trazó una línea divisoria e infranqueable entre el mundo natural y el humano. Huyeron las ninfas, las náyades, los sátiros y los tritones o se convirtieron en ángeles o en demonios." (Paz, 1993: 216) Voland, abstracción de la maldad, la libertad aberrante, tiene que explicitar su poder a través de emisarios; recordemos el evangelio según San Marcos (V, 7-9), cuando Jesús, como parte de sus milagros, exorciza a un poseído que, por otro lado, fue el primero que lo reconoció como Hijo de Dios; Jesús le pregunta su nombre y el endemoniado responde: "Me llamo multitud porque somos muchos."

Voland es un personaje particularmente estático, su principal acción es ser el contrario, la luz oscura que está dentro de sus ojos, y es su séquito el que hace maldades en su nombre. Popota, también llamado Gato-Hipopótamo (animal que, por ejemplo, en el libro de Job (40, 15-24) es una referencia del demonio), y Koróviev, un "ex chantre" larguirucho y desarrapado, se encargan de desenmascarar la banalidad de las pretensiones humanas en un capítulo importante de la novela: la presentación de magia negra en el teatro Varietés. Ellos se burlan de la vanidad y de la avaricia. Incendian la única tienda donde no hay escasez, la tienda de divisas cuyos clientes son los más ricos moscovitas. Koróviev le explica a Margarita cómo los moscovitas usan la magia de la "quinta dimensión" sin ni siquiera conocer sobre ella: "… 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" (Bulgákov, 2010: 310). Esta es una muestra de cómo Bulgákov, a través de la parodia, expone el absurdo del sistema stalinista, pero, en un plano mayor, el absurdo en el intento del hombre de "poseer" la tierra.

Koróviev y Popota tientan a los moscovitas con billetes falsos para demostrar que los billetes son solo un símbolo de poder adquisitivo, no son ninguna muestra de superioridad o distinción; les dan trajes y accesorios a las moscovitas para mostrar que los trajes no son la causa de la vanidad sino que es la humanidad misma. La vanidad y la avaricia son pequeños efectos del poder demoníaco y es literalmente irónico pues Karoviev y Popota actúan para mostrarle a los hombres que actos banales como éstos también son pecados; el pecado actúa manifestándole al hombre, cúspide de la razón, por qué no debe pecar.

A Voland no le parece suficiente esta demostración pues se dice, después de que una mujer grita que perdonen al presentador del Varietés decapitado por una petición del mismo público (la crueldad también es un pecado): "A la humanidad le ha gustado siempre el dinero, sin importarle de que estuviera hecho: de cuero, de papel, de bronce o de oro. Bueno son frívolos…, pero ¿y qué?..., también la misericordia pasa a veces por sus corazones…" (Bulgákov, 2010: 157). Con la petición de una chica anónima de regresarle la cabeza al presentador la misericordia vence, pero por muy poco. El séquito colabora con los pecados que comete a diario la humanidad como la vanidad y la codicia; pero Voland necesita tentar a los mejores, él quiere pecados de verdad. Es muy interesante esta actitud de Voland, muestra una suerte de sobrevaloración del pecado que le dio la moralidad a la humanidad; los pecados verdaderos, los que en realidad ponen en juego a la humanidad, son con los que Voland juega personalmente, es decir, con el Maestro y con Margarita y su amor apasionado.

La tentación de la avaricia y la vanidad es solo el principio de la demostración de los poderes demoníacos. Koróviev hace cantar en coro a toda una sucursal de la Comisión de Espectáculos como una burla del hecho de que el hombre pretende convertir a individuos, sujetos a fuerzas que no controlan, en engranajes en un sistema automatizado: "A los visitantes de la sucursal les sorprendía, sobre todo, que aquel coro esparcido por todo el edificio, cantara en verdadera armonía, como si tuvieran los ojos puestos en la batuta de un invisible director de orquesta."(Bulgákov, 2010: 237) El hombre, para entregarse al Trabajo, necesita aplacar esta fuerza de los impulsos a la que el demonio representa; pero para la parte sarcástica y juguetona del séquito de Voland es muy fácil hacer caer al hombre. Koróviev y Popota, estos "dos payasos" (Bulgákov, 2010: 445), le muestran irónicamente, por contraposición, al hombre que el intento de verse a sí mismo como una máquina es siempre infructuoso. Paz (1993: 189) escribe sobre este problema: "La imaginación religiosa concibió a un Dios superior a sus criaturas; la imaginación técnica ha concebido a un Dios-ingeniero inferior a sus inventos." Al parecer la intención de Koróviev y Popota va más allá de un simple chiste, es una muestra de la paradoja que es la imaginación humana; la imaginación, que nos llevó a la soberbia, es la que hizo al hombre verse superior a las demás creaturas y como la cumbre del desarrollo universal, por eso le muestran que fue el hombre mismo quien decidió obviar una parte de la naturaleza.

El centro del individuo es la pasión que es incontrolable y violenta. Éste es el argumento del demonio frente al del hombre que se ve, en el Trabajo, como epítome del orden universal. La naturaleza, para engendrar vida, usa los métodos más cuantiosos y costosos mientras que "El deseo de producir con poco gasto es pobremente humano." (Bataille, 2002: 64) Es importante esta forma de actuar del demonio: el orgullo, característica que el hombre comparte con él, dio al hombre la posibilidad de verse a sí

mismo como cúspide del progreso. Entonces el demonio actúa como dios actuó con él: el *don* que abrió para el hombre es la primera condición para su caída.

Los símbolos de la industrialización ya no funcionan como símbolo del desarrollo: el tren mata a Berlioz, el telégrafo llega siempre a tiempo pero con mensajes confusos; Koróviev nos hace saber que Voland no confía en los inventos que el hombre ha creado (*cf*. Bulgákov, 2010: 310). Koróviev y Popota le muestran al hombre que el desarrollo del que se vanagloria tanto queda pequeño frente a esa fuerza a la que ellos representan; es más, como buen súbdito del demonio, el hombre sigue acentuando la diferenciación entre lo humano y lo divino pues cae en una nueva tentación que lo enfrasca en el orgullo de su propio desarrollo: la tentación del paraíso sobre la tierra, el paraíso humano que también es una tentación diabólica: "Y es Satanás quien ha escogitado también esas fantasías para que los hombres dejen de preocuparse por su verdadero destino ultramundano." (Papini, 1960: 48) Contextualicemos a esta afirmación con la conversación entre Voland, Berlioz y *Desamparado* en los Estanques del Patriarca en el primer capítulo de la novela: Voland, después de que *Desamparado* asegura que el hombre se maneja a sí mismo y a la Tierra, responde con la historia de un gobernador hipotético que, de repente, muere a causa de un sarcoma pulmonar (respuesta interesante pues el cáncer, desde una perspectiva simbólica, es crecimiento desproporcionado, como el del hombre sobre la tierra. Voland siempre responde cruel y ambiguamente). Con esta historia Voland demuestra al hombre que no puede manejarse a sí mismo pues no controla su muerte: "No me dirá que ha sido él mismo quien lo ha dispuesto así. ¿No sería más lógico pensar que fue otro el que lo había previsto?"(Bulgákov, 2010: 20)

Volvamos al séquito. Asaselo es un demonio mucho más serio, me refiero a que no está acostumbrado al trato social, como lo demuestra cuando debe convencer a Margarita de aceptar la invitación de Voland: "¿Por qué me habrán mandado a mí para

resolver este problema? Podía haber venido Popota, que tiene mucho encanto…" (Bulgákov, 2010: 281). Asaselo es un asesino inmisericorde, siempre cumplidor y eficaz, y un maestro con las pistolas. Él, junto con Abadonna, se encarga de matar al barón Maigel (personaje misterioso que representa al arcángel Miguel) en el baile de plenilunio y también, esta vez solo, de envenenar al Maestro y a Margarita antes de su último viaje con Voland. Está relacionado con el fuego, el narrador lo describe como "demonio pelirrojo" (Bulgákov, 2010: 454) y por sus labios pasa una frase esencial para entender a la violencia desde el erotismo: "—Entonces, ¡fuego! —exclamó Asaselo—. El fuego con el que empezó todo y con el que vamos a concluir." El fuego como símbolo del renacimiento que fue la muerte del Maestro y Margarita; la violencia no nos lleva más allá de la muerte, pero sí muestra un atisbo del estado previo a la vida. El fuego es una muestra de la violencia necesaria para que se cumpla una condición para el renacimiento: la muerte.

Abadonna, otro personaje del séquito, mata junto con Asaselo al barón Maigel en la fiesta de plenilunio; los dos son asesinos, pero se entrevé que Asaselo es el encargado del acto físico de dar la muerte, mientras que Abadonna lo permite: "Abadonna se colocó junto al barón y se quitó las gafas un instante. Y algo como de fuego brilló en las manos de Asaselo…" (Bulgákov, 2010: 339) Este demonio particular parece ser el mensajero de la muerte. Voland dice sobre él: "es sorprendentemente imparcial y apoya a las dos partes contrincantes en la misma medida. (…) Además, no ha ocurrido, ni ocurrirá nunca, que Abadonna aparezca delante de alguien antes de tiempo." (Bulgákov, 2010: 320-321)

Esta descripción nos lleva de la mano a la noción de la exuberancia de violencia que se presenta en la naturaleza y que el hombre utilizó como gatillo para la creación de otra institución humana: la guerra que es imparcial pues mata en las dos partes oponentes. Pero la guerra es una construcción humana, entonces podemos decir que el demonio

influye decisivamente en ella, pero que no es su creador; entonces Abadonna es la representación de la fuerza primigenia de la violencia. También podemos decir que en sus ojos está la muerte: Margarita pide verle los ojos, pero Voland le dice que es imposible, podemos asumir entonces que este acto sería su muerte. Es importante que Abadonna no esté presente en el envenenamiento del Maestro y Margarita; es otra muestra de que Voland, como dios al darle el *don* de la libertad al hombre, tiene sus favoritos y los pone a prueba personalmente. Mientras Margarita ve la escena del hijo con su madre muerta en el globo terráqueo de Voland, éste dice: "Se acabó, [el niño] no ha tenido tiempo de pecar. El trabajo de Abadonna es perfecto." Esta respuesta muestra que este demonio se encarga de revelar la muerte a las personas; la muerte del otro, como la muerte de la madre en los ojos del niño, es un presentimiento de la muerte propia.

Guela, la única mujer del séquito de Voland, es un cadáver en putrefacción y explicita el horror que produce la muerte en el hombre. Según Bataille (2002: 62): "El cadáver, que sucede al hombre vivo, ya no es nada; por ello no es nada tangible lo que objetivamente nos da náuseas; nuestro sentimiento es el de un vacío, y lo experimentamos desfalleciendo." Cuando Guela se le presenta a Varenuja, asistente del director del Varietés, solo verla le causa desfallecer, caer en el vacío: "—Ven que te dé un beso —dijo ella con dulzura. Varenuja tuvo ante sus ojos las pupilas resplandecientes de la muchacha… Perdió el conocimiento. No sintió el beso." (Bulgákov, 2010: 142) El argumento demoníaco de Guela es que el beso, culminación del acto romántico, en este caso es un acercamiento a la muerte, un anticipo de la putrefacción que se prevé. La esencia del acto de Guela está en la anticipación de la muerte individual que es un cadáver.

Rimski, el personaje director del Teatro Varietés en la novela, "comprendía que se acercaba la muerte" (Bulgákov, 2010: 142) antes de que Guela sea espantada por el canto de un gallo. El individuo sabe que la muerte está en su futuro, entonces el cadáver

es como la nada palpable, la podredumbre es la explicitación del vacío de la muerte que se avecina.

Una paradoja esencial en esta perspectiva del erotismo: el terror hacia la muerte no solo generó el entierro del cadáver como reflejo de la huida, sino también profanarlo con la intención de alejar el contagio de la muerte de los hombres. Exceder o aceptar los límites, ambos son un intento infructuoso de huir de la muerte. Guela se lo demuestra al banal Rimski, Voland se lo demuestra a los especiales el Maestro y Margarita.

La característica principal de las descripciones de Guela es la desnudez, primer paso para la apertura del ser que requiere el acto sexual-erótico. Entonces su cuerpo es símbolo de vinculación con la animalidad que fue divina. No olvidemos que para Bataille la belleza juega por contraposición, es la posibilidad de afrentarla la que al hombre tienta; Guela, como la muerte, se entrega a todos sin excepción.

La luz lunar no solo transforma a Voland, transforma también a tres integrantes de su séquito: a Koróviev, Popota y Asaselo; los tres más activos y que, al parecer, son espíritus que están pagando por errores. Koróviev dejó de ser un chantre y se transformó en un caballero violeta oscuro que “Compuso un juego de palabras, hablando de la luz y las tinieblas, que no era muy apropiado. Por eso tuvo que seguir gastando bromas mucho más tiempo de lo que esperaba. Pero esta noche se liquidan todas las cuentas.” (Bulgákov, 2010: 465) La descripción de Koróviev transformado nos hace intuir que fue un artista que lleva al límite sus posibilidades y nos lleva también a lo noción del golem y la alquimia, que fue prohibida por la Iglesia como un acto profano. Popota “resultó ser un adolescente delgado, un demonio paje, el mejor bufón que nunca existiera en el mundo.” (Bulgákov, 2010: 465) Popota al parecer está condenado a ser un bufón por el resto de la eternidad y solo puede descansar cuando muestra su forma verdadera; es la representación

del artista que se pierde a sí mismo en favor de un método y no en favor de reflejar su actividad interior. Por su parte, el acero de la armadura de Asaselo brillaba en la luna y "Ahora ofrecía su verdadero aspecto de demonio del desierto, demonio asesino." (Bulgákov, 2010: 466) Asaselo, resulta ser un espíritu demoníaco exiliado en el desierto (*cf.* Vanhellemont, 2007: *web*).

Lo demoníaco le muestra sus limitaciones a la humanidad pues la tienta poniendo a prueba el *don* de la libertad que le fue otorgado, como a él, por intermediación divina. Los frívolos, los vanidosos y los mentirosos caen fácilmente en la tentación y no alcanzan siquiera a vislumbrar lo que el demonio propone; pero los orgullosos de mente y de cuerpo, los que buscaron crear, amar o morir (actos eróticos emblemáticos) con la intención de ir más allá de su propia individualidad, fueron premiados por lo demoníaco, pero, como el demonio actúa ambiguamente, solo fueron premiados después de su muerte, que, a excepción del cristianismo que predica la vida eterna del alma individual, es la máxima expresión de la pérdida de la individualidad. Y así Voland funciona como un agente en la novela. Él es el puente por el que el Maestro y Margarita rompen sus individualidades: Margarita a través del pacto que hace con Voland, que la lleva a sacrificar su cuerpo, pero no a degradar su entereza; y el Maestro que, a través de su novela sobre Poncio Pilato, se rebeló no sólo frente a la ideología de turno, sino frente al Trabajo y, más esencialmente, frente a la creación divina a través del intento, siempre infructuoso, de crear soberanamente. Y en un acto más, el que transforma a *El maestro y Margarita* en una historia de amor: Voland es el agente del amor entre el Maestro y Margarita.

Con esta característica en mente, Voland es también el eje de esta disertación, en la que analizaremos, en los próximos tres capítulos, las relaciones entre lo demoníaco y Margarita, símbolo de la femineidad, la libertad y el cuerpo; lo demoníaco y el amor,

siempre subversivo, (al menos desde la perspectiva de occidente propuesta por Octavio Paz) y lo demoníaco y el Maestro, símbolo del orgullo y del espíritu creativo.

Capítulo 3. El demonio, la femineidad y el sacrificio voluntario

La descripción de Margarita Nikoláyevna (*cf.* Bulgákov, 2010: 269-270) nos la muestra como una mujer que lo tiene todo en el plano social y económico: un marido joven y honrado, un precioso chalet en la calle Arbat, amistades influyentes y una vida sin penurias en la que puede satisfacer todos sus caprichos; pero que, a pesar de todo esto, nunca ha sido feliz. El narrador se pregunta: "¿Qué necesitaba esta mujer que siempre tenía en sus ojos un fuego extraño? ¿Qué necesitaba esta bruja, un poco bizca, que un día de primavera se puso unas mimosas de adorno? (…) le necesitaba a él, al maestro, ni al palacete gótico, ni el jardín para ella sola ni el dinero." (Bulgákov, 2010: 269-270) La inquietud es la característica principal de Margarita y, como veremos, de la femineidad entera vista desde la perspectiva de *El maestro y Margarita*.

Esta descripción nos muestra que su inclinación hacia la transgresión viene desde antes de conocer al Maestro: el dinero, representante del Trabajo, no le interesa, su única motivación es el amor que siente por el Maestro. Esta acción es muy parecida a la propuesta subversiva del amor cortés de la que escribe Octavio Paz (1993: 124) pues contiene una "…transgresión de la moral señorial: la dama de alta alcurnia olvida, voluntariamente, su rango y cede su soberanía." Podemos decir entonces que *El maestro y Margarita* es una historia de amor reflejada en el argumento del amor cortés: el amor juega a la subversión de las leyes establecidas. La transgresión y la libertad del acto de Margarita es indiscutible: ella deja atrás toda ley social y le entrega su cuerpo al demonio, pero su voluntad al Maestro. Margarita, que es la afirmación del cuerpo y el placer atado a la animalidad y asegurado a través del pacto con el demonio, es la puesta en duda de la subordinación del cuerpo a un fin ulterior, divino.

Las relaciones del hombre con el erotismo han generado infinitas variaciones; su luz oscura nos puede envilecer en el caos del sexo orgiástico y nos puede mostrar la violencia de la naturaleza en la descomposición, pero su aspecto más solar nos devuelve a la calma después del coito y alumbra a la humanidad entera con su idealización. Por esto, para Octavio Paz (1993: 25), el destino del erotismo y el placer en la sociedad moderna es muy curioso pues se encuentra velado por la prohibición y trata de explicarlo a través de la interpretación que se le ha dado a la palabra libertinaje: "En español, libertino significó al principio «hijo de liberto» y sólo más tarde designó a una persona disoluta y de vida licenciosa. En francés, la palabra tuvo durante el siglo XVII un sentido afín al de *liberal* y *liberalidad*: generosidad, desprendimiento." El erotismo, reflejado en la transgresión que es el libertinaje y el amor cortés, "deja de ser un mandamiento religioso y cíclico para convertirse en una prescripción individual, ética y moral." (Paz, 1993: 18)

Con esta perspectiva del libertinaje en mente, aliada con la hospitalidad y la fiesta y unida a la noción del amor cortés como un privilegio para quienes lo practican, el cuerpo y sus placeres se transformaron en una disciplina; esta desviación creó una suerte de saber de los sentidos que se desarrolló independientemente de las leyes más institucionalizadas, especialmente las de la Iglesia. Las prácticas del cuerpo, por transgresoras, se mantuvieron en secreto, pero, en el reflejo que es la literatura se transformaron en personajes emblemáticos. Uno de éstos es el de la alcahueta; una de las invitadas al baile de Satanás, la señora Tofana, que envenenaba a los maridos de las jóvenes napolitanas bajo encargo (*cf*. Bulgákov, 2010: 329) es un gran ejemplo (recordemos a la Celestina, que con sus saberes de brebajes y ritos demoníacos, alcahueteaba a las doncellas y deshacía virgos); otro emblema es el de la señora de alcurnia que decide enseñarle los secretos del placer a alguna muchacha seduciéndola con su amante de turno (los

argumentos del Marqués de Sade son suficientes como ejemplo); o recordemos también a Frida, otra invitada al baile, a quien un pañuelo en un velador le recuerda todas las noches que ahorcó a su bebé, pero por no poder mantenerlo. Las relaciones de lo femenino con lo demoníaco son vastas: alcahuetas, prostitutas, asesinas, adúlteras, envenenadoras están en la lista de invitadas a la fiesta, pero esta maldad explícita no es suficiente para ser la acompañante de Voland en el baile. Entonces Margarita representa a otro emblema: ella es la única bruja (a excepción de Natasha, su criada, pero ella se transformó en bruja por influencia de Margarita) y tiene varias características que lo declaran.

Cuando Koróviev le explica a Margarita su ascendencia real y la razón por la que la escogieron para el baile de Satanás le dice: "…los problemas de la sangre son los más complicados de este mundo. Si preguntáramos a algunas bisabuelas, especialmente a las que tuvieron reputación de decentes, se descubrirían unos secretos sorprendentes. (…) Hay ciertas cosas en las que las barreras sociales y las fronteras no tienen ninguna importancia." (Bulgákov, 2010: 312). Las "barreras sociales" y las "fronteras" son evidentemente reflejos de este espíritu al que Bataille llama Trabajo, muestras del intento vano del hombre de autogobernarse y al que el demonio se opone, y Margarita, como bruja, solo puede ser el reverso de éstas. Ella es el resultado de lo que guardaron aquellas bisabuelas "decentes", hija de la omisión a la hora de ejecutar las reglas.

La maldad tiene relaciones infinitas con la femineidad, pero solo cuando es mala con una razón ulterior, en el caso de Margarita para reencontrarse con su amor, el Maestro, Voland la premia convirtiéndola en una bruja. Pero primero Voland se asombra después de que Margarita decide liberar a Frida del castigo del pañuelo; una supuesta bondad de la humanidad, representada en este acto altruista, sorprende a Voland quien dice: "—Hablo de la misericordia. (…) A veces penetra inesperada y pérfida por las rendijas más pequeñas." (Bulgákov, 2010: 349). Entonces otra de las condiciones para

que Margarita se haya convertido en la acompañante de Voland es que parte de ella es "buena", específicamente su alma representada en actos como éstos; complementaria, pero opuesta a la parte que se entregó al demonio, su cuerpo, que entra en la categoría de la belleza física. Para Bataille (2002: 150) la belleza, en el caso del sacrificio, está allí para ser vejada: "Si la belleza, cuyo logro es un rechazo de la animalidad, es apasionadamente deseada, es que en ella la posesión introduce la mancha de lo animal. (…) En el sacrificio, la víctima era elegida de tal manera que su perfección acabase de tornar sensible la brutalidad de la muerte." Es Voland el que se encarga de recordarle a Margarita que, como parte de la humanidad, todavía puede mostrar un poco de su divinidad primigenia a través de la misericordia. Voland le muestra que la misericordia, reflejo divino, es un hecho voluntario y sabe que Margarita es reflejo de éste, pero él lo necesita solo para después vejarlo.

3.1. Eva, el primer sacrificio

Margarita no quiere pertenecer al orden social al que Bataille ata a la noción del Trabajo y el desarrollo, y así, pecaminosamente, contrario a este desarrollo, prefiere buscar por sí sola la felicidad en un acto libre: su amor por el Maestro. La descripción también nos muestra que, antes de la intervención de su voluntad, cuando accede a ser la acompañante de Voland en el baile, ya tenía un pacto con el demonio, pero a causa de otra mujer que se sacrificó, Eva, la primer mujer que creó Dios.

El demonio, encarnado en la serpiente, en el libro del Génesis (III, 4-5), tienta primero a la mujer, Eva, y le dice para convencerla de que coma del árbol de la ciencia del bien y del mal: "¡Oh! Ciertamente que no moriréis. Sabe Dios que en cualquier tiempo que comieres de él, se abrirán vuestros ojos y seréis como dioses, conocedores de todo, del bien y del mal." Parte de la promesa del demonio es una posible equiparación entre el

hombre y su creador, al parecer su argumento es la soberbia, pero la promesa de equiparación no es exclusiva del demonio, Dios también se la hace a los hombres, por ejemplo, en el Salmo LXXXII o en Juan X 34-35. Entonces la primera tentación diabólica no es la soberbia, es la posibilidad del conocimiento absoluto del bien y el mal; tanto el demonio como dios saben de la parte divina del hombre, pero solo el demonio puede dejarlo caer en empresas infinitas como ésa.

Margarita se rebela frente a las leyes, representadas en su matrimonio anterior, pero deja en claro que no lo hizo a propósito o, al menos, que no quiso lastimar a su esposo al dejarlo: “No quiero que le quede para toda la vida el recuerdo de que le abandoné por la noche. No me ha hecho nada malo…” (Bulgákov, 2010: 183); entonces Margarita no está en contra de las leyes, ella cumple con ser la parte transgresora de estas leyes autoimpuestas; no olvidemos que la transgresión “…no es la negación de lo prohibido, sino que lo supera y lo completa.” (Bataille, 2002: 25) y que se trata de abrir una posible ruptura del ser individual, pero no solo del ser físico, sino también del ser social y, desde la perspectiva del sacrificio, también de un ser simbólico. Entonces Margarita es como Eva pues transgreden prohibiciones, la diferencia es la magnitud de la transgresión: Eva llevó consigo a toda la humanidad al pecado original, pero al precio de mostrarle su propio ser; Margarita, la voluntad femenina enamorada, le entrega la posibilidad de ser al espíritu creativo, el Maestro. Él sabe que la escritura de su manuscrito es un camino inexorable hacia la muerte, ese es su destino; pero Margarita, siempre voluntariamente, decide acompañarlo (*cf*. Bulgákov, 2010: 183).

La caída en la tentación funciona como un sacrificio pues tanto Margarita como Eva se entregan al demonio con la condición de que su compañero y ellas descubran algo que tenían velado por condiciones ajenas a sí mismos. La aceptación de Eva del pacto con la serpiente como un sacrificio le dio a la humanidad la capacidad de autoconciencia

y con ella la de la dicotomía que la caracteriza. El conocimiento abrió al hombre la posibilidad de la designación, el lenguaje utilitario, pero también, ulteriormente, la capacidad de tratar de discernir a la designación misma, el lenguaje poético. En pocas palabras, el hombre se dio cuenta de la metáfora y la poesía. El sacrificio de Eva es análogo al de Margarita que le entrega su cuerpo al demonio para su fiesta, pero con la condición, que sólo ella sabe, de que le devuelvan al Maestro para que termine, después de la muerte, su novela. Octavio Paz (1993: 60) ató esta noción del sacrificio a una de sus últimas descripciones del amor: "Hace muchos años escribí: el amor es un sacrificio sin virtud; hoy diría: el amor es una apuesta, insensata, por la libertad. No la mía, la ajena."

La historia de la tentación es una caída, pero, como otra ola en el vaivén del erotismo, también es la condición para una posible apertura del ser individual. La razón, que al parecer le fue entregada al hombre después de caer en la tentación, no es suficiente para contener la violencia de la que, antes del pacto, no tenía conciencia. El demonio ya ha utilizado mal el *don* de la libertad y, como violencia natural, debe mostrárselo al hombre en su ambigüedad. La primera tentación diabólica es un eco de la transgresión del hombre: ha tomado lo que el demonio le mostró para tratar de enfrentarlo. El *don* de la libertad, que abrió al hombre al conocimiento, es el estandarte para enfrentar a la parte caótica y profana de la naturaleza, pero a causa de las características mismas del *don*, sus efectos no están controlados por la voluntad humana. Papini (1960: 144) se adentra en esta paradoja, en su caso a través de Adán, y solo puede concluir con otra: "La misericordia divina es tan ilimitada que, aún más que perdonar, premia al que cae víctima de una tentación diabólica."

Lo primero que notan Adán y Eva después de probar el fruto del árbol de la ciencia es su desnudez. Lo que abrió la ciencia para el hombre fue la conciencia de sí mismo y con ella de su animalidad, pero solo como un reflejo (el erotismo es un vaivén) y

pretenden huir de ella tapándose con unas hojas de higueras. La desnudez es la primera ruptura del ser individual, consciente, en el camino hacia la disolución del ser que promete el erotismo y se le opone el pudor, la vergüenza: “La humanidad debió tener vergüenza, no como nosotros de la animalidad inicial, sino de sí misma.” (Bataille, 2002: 89) Esta afirmación es esencial pues es la aceptación de una apertura hacia la violencia que no ha sido aplacada, pero que se encuentra dentro del hombre mismo; la vergüenza de la desnudez es más que física pues también es, y más esencialmente, el saberse desnudo. Esta vergüenza primigenia se refleja en actos variados en los que el hombre necesariamente se ve a sí mismo marcado por esta desnudez que es más que física: el hombre debe entregarse a la violencia de matar para comer o debe minar una individualidad ajena para reproducirse. Y así, la humanidad tiene en sí misma a su contrario y la libertad para escoger entre ellos. El Maestro, sin querer, mina la individualidad de Margarita, pero ella, siempre voluntariamente, se sacrifica.

3.2. El *objeto erótico*

El erotismo pasa necesariamente por la animalidad antes de mostrársele a un individuo; esta animalidad, cubierta de la vergüenza, solo puede mostrarse en imágenes sensibles y que se presentan objetivamente a los individuos: “El olfato, el oído, la vista, incluso el gusto, perciben signos objetivos, distintos de la actividad que determinarán. Son los signos anunciadores de la crisis. Dentro de los límites humanos, esos signos anunciadores tienen un intenso valor erótico.” (Bataille, 2002: 136) Lo que posee estos signos anunciadores es considerado un *objeto erótico* pues el erotismo deja su huella en lo que posibilita la ruptura del ser, es decir, el *objeto erótico* es posible siempre y cuando haga más sensible la diferencia esencial entre el individuo y la continuidad, entonces su condición no es su corporalidad sino la posibilidad de ir más allá de ella. “Nos

encontramos ante una paradoja: la de un objeto significativo de la negación de los límites de todo objeto." (Bataille, 2002: 136)

Todos los signos anunciadores de la aproximación del erotismo se conjugan en la desnudez como contrario al estado "normal" del individuo. La desnudez es ciertamente una apertura de un ser ajeno y definido, pero, más esencialmente, es la anunciación dentro del individuo que la contempla de una posible ruptura de su propio ser (un vaivén del platonismo). Entonces en *El Maestro y Margarita*, la desnudez más que excitar impulsos sexuales, es símbolo de la cercanía de la violencia y se transforma en símbolo de la muerte.

La femineidad se ha transformado en objeto de varias instituciones humanas (la familia, el matrimonio, trabajos domésticos y agrícolas), pero la prostitución, el hecho de transformarse en un *objeto erótico* voluntariamente, ha tenido y sigue teniendo muchas implicaciones sociales y políticas. El Trabajo se desarrolló en la institución del matrimonio, y la prostitución se desarrolló en su transgresión; entonces sus relaciones se caracterizan por ser opuestas pero complementarias. La condición para ser la acompañante de Voland es representar a la transgresión. En el caso de entregarse como sacrificio en el baile, Margarita representa a la transgresión del rito del matrimonio: es una prostituta pues se entrega a todos los invitados del baile de plenilunio, pero no olvidemos que lo hace voluntariamente y que el erotismo es un vaivén y entonces también es la representación de la alianza primigenia de la brutalidad de la naturaleza con lo divino.

"Lo que la mujer da fuera del matrimonio no puede abrir la posibilidad de un uso productivo. Lo mismo sucede con los dones que la consagran a la vida lujosa del erotismo. Esta suerte de intercambio, más que a la regularidad comercial, se abría a la

desmesura."(Bataille, 2002: 139) Por esto hay que tener muy en cuenta que la prostitución, en tanto reflejo de la transgresión, se encuentra regida y se relaciona con la prohibición a la que está relacionada, entonces "…no deja de ser cierto que en un mundo anterior —o exterior— al cristianismo, la religión, lejos de ser contraria a la prostitución, podía regular sus modalidades, tal como lo hacía con otras formas de transgresión." (Bataille, 2002: 139) Y que a las mujeres que lo aceptaron "la prostitución las transformaba en objetos del deseo masculino; objetos que, cuando menos, anunciaban el instante en que, en al abrazo, no había nada que no desapareciera, dejando subsistir tan sólo la continuidad convulsiva." (Bataille, 2002: 139) Y que solo en "… la prostitución tardía, o moderna, la primacía del interés económico dejó en la sombra este aspecto." (Bataille, 2002: 139)

La prostituta cortesana de un templo, cercana a lo divino a través de su cuerpo, es diferente a la prostituta moderna degradada por el intercambio económico, pero en tanto interactúan con la posible apertura del ser individual, tienen una cercanía cierta con esta parte que fue divina antes que la prohibición y la moral la transformaran en un acto profano. Es por esto que Margarita, en el sacrificio de ser la acompañante de Voland, se abre también a la posibilidad del conocimiento de lo profano de la naturaleza a través de esta parte alguna vez divina de la naturaleza representada en el demonio, pero también en su propio cuerpo.

El sacrificio de Margarita no es explícitamente sexual, pero sin dudas es corporal. Antes de empezar siquiera la bañan en sangre para luego vestirla de su desnudez. Margarita está desnuda todo el baile, desde el primer momento su ser individual se encuentra abierto, para Bataille (2002: 22) la desnudez "es un estado de comunicación que revela un ir en pos de una continuidad posible del ser, más allá del repliegue sobre sí." Margarita le entrega su desnudez a todos los invitados al baile de Satanás: "reyes,

duques, caballeros, suicidas, envenenadoras, ahorcados, alcahuetas, carceleros, tahúres, verdugos, delatores, traidores, dementes, detectives y corruptores" (Bulgákov, 2010: 333), además ellos deben besar su rodilla, pero lo esencial, tomando en cuenta que escribimos acerca del sacrificio, es que Margarita pretende que no le afecta en lo más mínimo. Esta entrega a la fastuosidad y sensualidad de la fiesta de Satanás es equivalente al acto sexual (y es una parodia del rito del matrimonio), pero también es muchísimo más violenta, es equiparable a la pérdida de la individualidad en el éxtasis de la muerte (apegado siempre al sexo y a la reproducción) que propone el erotismo.

La entrega de Margarita, con su cuerpo como herramienta, es total e incondicional; su sacrificio pone a prueba a la humanidad entera en su rodilla. A causa de estas características, Margarita es la parte activa del acto erótico en *El maestro y Margarita*; es más, cuando Margarita convence al Maestro de que han conocido al demonio le dice: "¡el diablo sabe qué es esto y el diablo, créeme, lo arreglará todo! (…) ¡Qué feliz me siento, qué feliz, que feliz por haber hecho un trato con el diablo! ¡Oh!, ¡el diablo, el diablo! ¡Amor mío, no tendrás más remedio que vivir con una bruja!"(Bulgákov, 2010: 448)

Regresemos al libro del Génesis. Dios le dice a la serpiente después de castigar a la humanidad: "Yo pondré enemistades entre ti y la mujer y entre tu raza y la descendencia suya: ella quebrantará tu cabeza, y andarás acechando su calcañar." (Génesis. III, 15) Dios une a la femineidad con lo mundano a través de la serpiente, animal que repta, terrestre y que acecha los talones de la mujer, pero también le da la promesa de que "quebrantará" la cabeza de la serpiente pues, según el dogma cristiano, el Hijo, Jesús, es descendiente de la mujer, María.

Otra escisión: la mujer es agente de la tentación demoníaca, pero también es el puente por el que el Hijo llegará a la tierra. En esta respuesta de dios se basa la prohibición

frente al cuerpo que solo puede ser después de la manifestación de la conciencia de la desnudez cuya causa, en el caso del libro del Génesis, fue la mujer, pero también se le presenta a la humanidad la transgresión de esta prohibición en el acto libre de aceptar la propuesta del demonio, entonces podemos decir que la mujer fue el segundo ser libre, solo después del demonio y así acercarnos a la relación entre lo demoníaco y la femineidad. Papini (1960: 145) escribe: "Lo que en milenios siguientes sucedió en la tierra haría pensar que entre los hijos de Eva y los hijos de Lucifer no ha existido jamás una verdadera enemistad".

Bulgákov parece estar de acuerdo pues el demonio usa a las mujeres, sin que ellas lo sepan inclusive, para llevar la muerte y el caos. Voland acusa directamente a una tal Anushka de la muerte de Berlioz, la conductora del tranvía que lo decapita también es una mujer. Natasha, como bruja, se burla de las intenciones lujuriosas de Nikolái Ivanovich, un vecino de Margarita, y lo transforma en cerdo con la crema de Asaselo (hecho que nos recuerda mucho a Circe, otra bruja emblemática, que transformaba a las personas en el animal que los representaba). Margarita, por venganza, destruye el piso de Latunski, el crítico que destruyó la obra del Maestro.

Lo que debe ser quebrantado, en el aspecto puramente carnal del acto erótico, es la parte femenina, pero en *El maestro y Margarita* lo femenino representa a la primera transgresión humana voluntaria, es decir, la femineidad es el aspecto que suma de lo negativo (menos por menos es más dice la ley matemática de los signos) y así su sacrificio no es puramente un martirio sino la puesta a prueba del *don* de la libertad. La entereza inquebrantable de Margarita es una muestra del pacto con la transgresión:

> No le preocupaba la idea de haber asistido al Baile de Satanás, ni el milagro de que el maestro estuviera de nuevo con ella; tampoco la novela, reaparecida de

> entre las cenizas, ni que él se encontrara en el piso de donde habían echado al soplón Mogarich. En resumen: el encuentro con Voland no le había producido ningún trastorno psíquico. Todo era así porque así tenía que ser. (Bulgákov, 2010: 406)

Podemos decir entonces que la caída en la tentación fue la expulsión del paraíso, pero también una apertura hacia la autoconciencia representada en el raciocinio; una supuesta ingenuidad pasional fue la condición para la explicitación del espíritu creativo representado en el manuscrito del Maestro.

3.3. El vuelo como tentación demoníaca

La crema que Asaselo le entregó después de aceptar el pacto de ser la acompañante de Voland transformó a Margarita en una bruja prototípica, tiene una escoba voladora inclusive. El vuelo siempre ha sido una idealización humana y aunque el desarrollo industrial, reflejo del Trabajo, nos ha dado máquinas dentro de las cuales podemos volar, asegurar que el hombre vuela por sí mismo es todavía una mentira. Por esto el vuelo es parte de la tentación demoníaca; el hombre no está hecho para volar, pero el demonio irónica o explícitamente, hace pensar al hombre que puede hacerlo (recordemos que el paraíso humano sobre la tierra está entre las tentaciones demoníacas).

Margarita vuela desnuda en su escoba, entonces su pacto con el demonio le ha mostrado varios poderes. Leamos una parte del vuelo antes de entrevistarse con Voland previo a la fiesta: “Margarita dio otro impulso a su vuelo y pareció que la tierra se había tragado los tejados; en su lugar se veía ahora un lago de temblorosas luces eléctricas. De repente, el lago se levantó vertical y apareció sobre la cabeza de Margarita; debajo brillaba la luna. Margarita comprendió que iba cabeza abajo.” (Bulgákov, 2010: 299) El alumbrado público es un símbolo del desarrollo del Trabajo, pero le queda corto a la

promesa del vuelo cumplida por el demonio, Margarita vuela tan alto y tan rápido que todo pierde su límite, pero ella, siempre tan sensible, se da cuenta de que el demonio actúa irónicamente, de que lo que le está mostrando es un mundo *al revés*. Dios ata a la femineidad con la tierra a través de la serpiente, pero el demonio, irónicamente, le otorga a Margarita la posibilidad de aliarse con el aire. Otra vez vemos el método del demonio pues trata de sublimar lo que dios le ha dado al hombre, pero por contraposición: pretende hacer aire a la feminidad al hacer que Margarita vuele, pero en contraposición a que dios ató a la mujer a lo terrestre. Recordemos la metamorfosis de Voland que se transforma en el cielo nocturno y ahora vemos a Margarita volar junto a la luna; la promesa demoníaca se cumple, pero solo a través de símbolos.

La desavenencia que presenta el sexo a la humanidad se muestra también en la femineidad: la mujer está dividida entre la divinidad de la maternidad que le fue otorgada por ser la fuente de la vida, la divinización del aspecto reproductivo del sexo (Frida, la invitada del baile que ahorcó a su bebé, es la explicitación de la ruptura de esta prohibición), y la libertad del placer que ese mismo cuerpo le otorgaría, pero al precio de la perpetuación del pecado en sus hijos. La posibilidad del erotismo, en este caso la desviación del sexo a fines imaginarios ajenos de su fin puramente reproductivo y social, se expresa en la femineidad pero queda velada por la prohibición que rige sobre el cuerpo a la que se le opone la transgresión del deseo, representante del demonio.

La exigencia de oposición que caracteriza a toda operación erótica no solo se expresa frente a la muerte sino también frente al nacimiento (los dos responden al cuerpo con actos limítrofes, la descomposición y el parto) y así la primera paradoja es la reproducción misma pues en ella se encuentran tanto la vida como la muerte. Los límites entre éstas, aparentemente tan claros, desbordan al orden que pretende instaurar el Trabajo. Las relaciones entre la femineidad y lo demoníaco ya están más claras: el

demonio, a través de la transgresión, es puente entre lo mundano y lo sobrenatural; la femineidad es, a través del parto y el sexo, una muestra del puente hacia la violencia de la naturaleza animal que es el demonio. En un plano más simbólico, el hombre no solo se reproduce sino que también reproduce ideas y, a través de ellas, a la belleza; entonces Margarita es puente de la reproducción de la belleza a través del manuscrito del Maestro.

Lo que caracteriza a toda creación es la profusión de la vida, es el lujo de la violencia que se da la naturaleza para crear. Antes de llegar al acto erótico en sí, el individuo, discontinuo, entra en una crisis cuya fuente es su propio desarrollo, pero que le muestra la trascendencia de su acto en otro ser ajeno a él del que se sabe fuente. Vida y muerte son semejantes y así el crecimiento cuestiona a lo que crece; la cuestión es que el crecimiento después de la reproducción se vuelve impersonal.

3.4. Las flores de la casualidad

El sacrificio, que nace de la libertad de entregarse voluntariamente a un acto mayor que la propia individualidad, es una condición del próximo acto en el que Voland es un mediador: el amor entre el Maestro y Margarita. Entonces el amor evidentemente tiene las características que le hemos dado al acto erótico: libertad y sacrificio en pos de un más allá, la continuidad (que no es religiosa, pero que es tema de la religiosidad), que se vislumbra en los límites del ser. Y la "llama doble" descrita por Paz está más clara: no hay amor fuera del erotismo como no hay erotismo sin sexualidad. El amor se alza por encima de la sexualidad y el erotismo, como en la llama que en su parte más frágil, externa y azul, se produce la combustión del oxígeno que alimenta a la llama entera.

Otra de las características que lo distingue es que, como todos los actos eróticos, es una paradoja pues contiene dentro de sí misma a su contrario. Paz lo describe como "antitético" (*cf*. Paz: 1993). Entonces, así como la libertad supera a la humanidad entera,

pero es la fuente de su autodescubrimiento, el amor supera siempre al individuo, pero solo puede estar dentro de él. Cuando el Maestro cuenta a *Desamparado* cómo conoció a Margarita, le dice:

> El amor surgió entre nosotros como surge un asesino en la noche, y nos alcanzó a los dos. Como alcanza un rayo o un cuchillo de acero. Ella decía después que no había sido así, que nos amábamos desde hacía tiempo, sin conocernos, sin habernos visto, cuando ella vivía con otro hombre… y yo, entonces… con esa… ¿cómo se llama? (Bulgákov, 2010: 175)

El primer símil contiene toda la violencia que caracteriza al acto erótico: el amor es como un asesino del que la individualidad no puede escapar. El símil es el recurso exacto pues el amor hiere, pero no mata; no es la muerte, es solo como la muerte. Paz nos lo aclara así: “La doble faz de la sexualidad reaparece en el amor: el sentimiento intenso de la vida es indistinguible del sentimiento no menos poderoso de la extinción del apetito vital.” (Paz, 1993: 144)

Inmediatamente después del símil el Maestro ata al amor con la luz: es un rayo que sin dudas es luz violenta y natural, y luego con el acero de un cuchillo, que deja de ser herramienta del Trabajo humano, para reflejar la luz del acercamiento de la muerte en su hoja. Margarita asegura que su amor por el Maestro estaba allí antes de conocerlo; entregarse a otro sin condiciones es la condición básica del amor (la paradoja es inevitable) y cómo esta entrega se da es el reflejo infinitas veces repetido, en forma de argumento, de todas las historias de amor de occidente.

Paz le da características constitutivas a la imagen del amor en occidente (*cf*. 1993: 114-129): el obstáculo, que normalmente toma la forma de una infracción: “El amor se presenta, casi siempre, como una ruptura o violación del orden social: es un desafío a las

costumbres y a las instituciones de la comunidad" (Paz, 1993: 114). Después viene la transgresión de esta ley, sortear el obstáculo, hecho que "asume siempre la forma de un combate" (Paz, 1993: 119). Luego viene la sumisión: "El verdadero amor consiste precisamente en la transformación del apetito de posesión en entrega." (Paz, 1993: 117) Entonces sigue la fatalidad: "El amor humano, por serlo, está sujeto al tiempo y a lo que conlleva: cambio, muerte, pasión." (Paz, 1993: 111) Finalmente se da la unión indisoluble de los contrarios pues el amor "no es deseo de hermosura: es deseo de completud." (Paz, 1993: 126) y "… lo abre [al tiempo], lo hiere para mostrar su contradictoreidad. Todo amor es trágico." (Paz, 1993: 111)

La relación del Maestro y Margarita cumple con todas estas características: el obstáculo son sus matrimonios anteriores, su relación es adúltera y por eso debe estar en las sombras. También, en *El maestro y Margarita,* el amor se despliega frente a las prohibiciones impuestas por una ideología representadas en los críticos, símbolos de la censura. La política es también uno de los obstáculos del amor. Paz (1993: 122) describe al triángulo amoroso en la novela *Doctor Zhivago* de Pasternak así: "Pero los amantes siempre encuentran un instante para escapar de las tenazas de la ideología." Descripción que se acopla a la del amor en *El maestro y Margarita* pues en ambas, hitos de la novela rusa de la segunda mitad del siglo XX, el amor se despliega frente a la institución más fuerte de la época: la ideología.

La transgresión es ulterior al obstáculo, toda relación implica el ensimismamiento del enamorado pues el amor "une a los amantes al precio de separarlos de la sociedad." (Paz, 1993: 114) El obstáculo y su transgresión van siempre de la mano pues el amor es inherentemente subversivo y, después de que los alcanzó, encerró al Maestro y a Margarita en el pequeño departamento en el que el Maestro escribía su manuscrito; escogieron la pequeña muerte de aislarse socialmente. La sumisión debe ser siempre a

otro individuo libre: “el enamorado busca la fusión y de ahí que transforme al objeto en sujeto.” (Paz, 1993: 119). La sumisión requiere la aceptación de la libertad del otro, es la aceptación también de su libertad y es una alianza del amor con el platonismo: “La noción de alma, constituye a la persona y, sin persona, el amor regresa al mero erotismo.” (Paz, 1993: 129) Lo que ama Margarita de su Maestro es su excepcional talento como escritor; él es único. La fatalidad es la característica más extraña del amor en occidente pues hemos dicho que el amor es libre, pero necesita del demonio, de las fuerzas a las que representa, la violencia y el exceso.

Entonces el amor siempre pone en duda al tiempo pues pretende ser más que humano ya que “… es una de las respuestas que el hombre ha inventado para mirar de frente a la muerte.” (Paz, 1993: 131). La fusión se tiene que dar, pero solo como un atisbo. Han hecho un pacto con el demonio y la comunión, la eucaristía es imposible, solo puede ocurrir después de la muerte y simbólicamente, en el último viaje hacia la luna con Voland.

El enamoramiento es un motivo recurrente en el reflejo que es la literatura; la condición, para Octavio Paz (1993: 106), de las historias de amor es que se necesita de un individuo libre para amarlo: “Lo cierto es que el tránsito de la sexualidad al amor se caracteriza no tanto por una creciente complejidad como por la intervención de una agente que lleva el nombre de una linda princesa griega: Psiquis.” Cuando la individualidad se enfrenta al amor debe vincularlo con algo que se expresa en la realidad. La condición es que ese algo es otra individualidad: “Por el puente del mutuo deseo el objeto se transforma en sujeto deseante y el sujeto en objeto deseado.” (Paz; 1993: 123) Los enamorados actúan sujetos a la moral que pretende ser rígida, pero también están sujetos a efectos de dialécticas que los superan: la de la libertad que es condición de la individualidad, pero

que lo supera a través de la muerte y la de la reproducción que necesitan de excesos y coincidencias.

> La sexualidad y la muerte sólo son los momentos agudos de una fiesta que la naturaleza celebra con la inagotable multitud de los seres; y ahí sexualidad y muerte tienen el sentido del ilimitado despilfarro al que procede la naturaleza, en un sentido contrario al deseo de durar propio de cada ser. (Bataille; 2002: 65)

El amor, para explicitarse, toma formas muy variadas y totalmente azarosas dentro de cada uno de los individuos; recordemos que el erotismo necesita de rasgos objetivos, necesita de un *objeto erótico*. “Una serie de hechos objetivos, regidos por una casualidad externa, se cruza con nuestra subjetividad, se inserta en ella y se transforma en una dimensión de lo más íntimo y poderoso en cada uno de nosotros.” (Paz; 1993: 146) Entonces podemos decir que son varios los *objetos eróticos* en la novela y que éstos superan al concepto tradicional de “objeto”: el cuerpo de Margarita es uno de ellos en tanto es la explicitación de su sacrificio; las flores amarillas, que son más que flores pues los unieron en el amor y el manuscrito del Maestro que, como veremos en el siguiente capítulo, no tiene principio ni fin.

En el caso de la relación del Maestro y Margarita, unas intrigantes flores amarillas los unen hasta la muerte; el Maestro las describe antes de contar su encuentro con Margarita.

> Ella llevaba unas flores horribles, inquietantes, de color amarillo. (…) Me miró no precisamente con inquietud, sino más bien con dolor. Y me impresionó, más que por su belleza, por la soledad infinita que había en sus ojos y que yo no había visto jamás. Obedeciendo aquella señal amarilla, también yo torcí a la bocacalle y seguí sus pasos. (Bulgákov; 2010: 173)

Estas flores que llevaba Margarita, que el Maestro siempre consideró horribles, son una muestra de que lo accidental es determinante en cuestiones eróticas: “El encuentro precede a la elección y en el encuentro lo fortuito parece determinante.” (Paz; 1993: 145) Inclusive en los aspectos más nimios y menos racionales, en el caso del Maestro en la mirada de dolor única de Margarita después de decirle que no le gustan sus flores, se encuentra la demostración de esas fuerzas, a las que el hombre se entrega en los límites de su individualidad y que hemos unido a la noción del demonio: “Pues ella decía que había salido aquel día con las flores amarillas, para que al fin yo la encontrara, y si yo no la hubiese encontrado, acabaría envenenándose, porque su vida estaba vacía.” (Bulgákov: 2010: 175)

En las flores amarillas se encuentra también la violencia primigenia, pero ha sido reflejada ya tantas veces y se muestra tan veladamente que el más pequeño de los detalles, las flores, en un juego que necesita de repeticiones y variaciones infinitas como el del erotismo, da sentido a todas las acciones anteriores de las que los amantes ni siquiera necesitan conocer, pero de las que son la explicitación y la expresión máxima.

> Pues en la cumbre de la convulsión que nos forma, la testarudez de la ingenua esperanza de su cese no puede sino agravar la angustia mediante la cual la vida entera condenada al movimiento inútil añade a la fatalidad el lujo de un suplicio apetecido. Pues, si es inevitable para el hombre ser un lujo, ¿qué decir del lujo que es la angustia? (Bataille; 2002: 65)

Hemos visto ya cómo funciona la dialéctica de la libertad y cómo necesita de la autoconciencia para explicitarse. Entonces, cuando el amor se muestra al individuo, es también un puente hacia una posible apertura del ser individual, pero con una condición diferente: el amor pretende siempre sublimar al aislamiento al que se someten los amantes

y se transforma en “una purificación, como decían los provenzales, que trasforma al sujeto y al objeto del encuentro erótico en personas únicas.” (Paz; 1993: 107). El amor apasionado del Maestro y Margarita solo puede incrementar la angustia, pero revaloriza sus vidas en su culminación. Son víctimas voluntarias del amor, pero involuntarias de la sociedad.

Capítulo 4. El demonio y la creación soberana

La fantasía en abundancia, característica del acto creativo, no suma a los fines colectivos que el Trabajo propone. Es más, es tan grande que a veces pretende superar al Trabajo mismo, entonces éste se encuentra dentro de los actos considerados transgresores, ajenos al desarrollo presentado por el Trabajo. La fantasía en el acto creativo es tan grande que el artista puede transgredir leyes sociales y físicas (los personajes vuelan, hacen magia, se sacrifican y, más transgresor aún, se enamoran) y estos actos, frutos de su imaginación, se transforman en la búsqueda personalísima y siempre infructuosa de su propia voz. Es una empresa infinita que un individuo no puede terminar, entregarse a ella es una rebelión contra la muerte pues el tiempo no puede contenerla, y también contra las instituciones establecidas, la ley y la autoridad cuyos frutos son palpables y utilitarios. Esta perspectiva sobre el arte es reflejo del espíritu romántico que hemos aliado al demonio y que se presenta también en *El maestro y Margarita*, especialmente en las características que hacen al Maestro, el protagonista de la novela, un personaje romántico.

El demonio tentador le muestra al hombre la ambigüedad de las leyes instituidas (por la religión o por la razón, no importa pues siempre son instituciones humanas) y también que el efecto de sus actos van más allá de su propia vida, que el azar juega un papel importante en ellos y que éstos no necesariamente responden a leyes sociales: el amor del Maestro y Margarita es adúltero, el Maestro ganó la lotería y decidió escribir una novela sobre Poncio Pilato, unas flores amarillas los unieron por siempre. La novela está llena de eventos fortuitos que ponen a prueba la realidad misma.

Por otro lado, el demonio, la parte caótica de la naturaleza, le muestra al hombre la destrucción que necesita la naturaleza para crearlo y, con esta idea tentándolo, también la soberbia de una creación aparentemente soberana, el arte, como reflejo de este lujo de

la abundancia creadora. Papini escribe (*cf*. 1993: 36) que, según San Prudencio Clemente, Lucifer se jactaba de haberse creado a sí mismo; la tentación diabólica es el orgullo que le da al artista la posibilidad de crear soberanamente (El raciocinio ha sido también fuente de soberbia pues este orgullo también funciona frente al racionalismo que con su desarrollo ha llegado a negar a dios, como en el caso de Berlioz. El demonio actúa en todos los frentes posibles).

El narrador describe al Maestro así cuando se le presenta a *Desamparado* en el sanatorio: "…un hombre de treinta y ocho años, afeitado, moreno, nariz afilada, ojos inquietos y un mechón de pelo caído sobre la frente." (Bulgákov; 2010: 165) Esta prosopografía nos muestra a un personaje sin características particulares, a excepción de sus ojos inquietos que, como hemos escrito antes, son un motivo recurrente en *El maestro y Margarita*. Pero esta aparente falta de detalles se resuelve con las primeras respuestas que nos da el Maestro y que, en la primera parte del libro, nos lo muestra como un artista que ha perdido todo, pero que siente orgullo por su arte. Por ejemplo, en la misma conversación con *Desamparado* en el sanatorio, él le pregunta al Maestro si sabe con quien conversó antes de la decapitación de Berlioz y su respuesta nos demuestra que el Maestro ya conocía al demonio: "—Bien —contestó el desconocido, y añadió con autoridad, pausadamente—: Ayer estuvo con Satanás en «Los Estanques del Patriarca»." (Bulgákov, 2010: 169)

El Maestro conoce de antemano quien es Berlioz por que lo describe como si lo conociera personalmente, pudo conocerlo como parte de MASSOLIT, pero nunca nos lo aclara, pero es más curioso aún que sepa el nombre propio del demonio con el que *Desamparado* habló: "Pero le repito que me sorprende de Berlioz [que no se diera cuenta de que habló con Satanás]… No solo era un hombre culto, sino también sagaz. Aunque tengo que decir en su defensa que Voland puede confundir a un hombre mucho más astuto

que él.” (Bulgákov, 2010: 170) Esta respuesta es una demostración de que el Maestro conoció a Voland y que además ha conocido su poder. Después en la conversación llegan al tema de la escritura y el Maestro confiesa su condición:

> —¡Soy el maestro! —se puso serio y sacó del bolsillo un gorrito negro, mugriento, con una «m» bordada en seda amarilla. Se puso el gorrito y se volvió de perfil y de frente, para demostrar que era el maestro.
>
> —Me lo hizo ella, con sus propias manos —añadió misterioso.
>
> —¿Cómo se llama de apellido? [preguntó *Desamparado*]
>
> —Yo no tengo apellido —contestó el extraño huésped con aire sombrío y despreciativo—. He renunciado a él, como a todo en el mundo, olvidémoslo. (Bulgákov, 2010: 171)

El Maestro sabe que es el mejor, su respuesta demuestra su orgullo, pero la gorrita que Margarita le tejió es el verdadero símbolo de su maestría. El amor, representado en el gorrito, se vuelve a presentar a través de un objeto fortuito que se cuela en lo profundo de una individualidad. Después nos demuestra que ha decidido sacrificar parte de su individualidad al perder su nombre; esta renuncia es sin dudas una sublevación social, el Maestro desconfía de su propia familia inclusive. Él es reflejo del artista romántico que necesita como condición romper con todo para luego crear su propio mundo, ajeno a toda ley presupuesta.

La forma en que la crítica trató a la obra del Maestro, que en la novela representa al raciocinio que pretende desconocer a los *objetos eróticos*, hunde al Maestro en el miedo y las mismas palabras que le dieron su orgullo ahora son causa de su angustia. El Maestro no sabe cómo va a terminar su pacto con el demonio, Voland le demuestra que él está

jugando un juego muchísimo más grande y que el Maestro y su genialidad son solo una pequeña parte de su juego. El Maestro está orgulloso por haber creado su novela, pero se da cuenta de que Voland jugó un papel importante en la creación de la misma.

En la segunda parte de la novela, cuando Margarita lo libera después de que sus deseos son cumplidos por Voland, éste le pregunta dónde está su novela, el Maestro responde que la quemó y Voland dice después una las respuestas más importantes para entender a la novela como un ejemplo de *objeto erótico*: "—Usted perdone, pero no le creo —respondió Voland—, es imposible, los manuscritos no arden." (Bulgákov, 2010: 354) En este acontecimiento el manuscrito se vuelve infinito, el objeto pierde los límites pues una expresión particular del espíritu creativo, la novela del Maestro, no es suficiente para contener a todo el espíritu creativo, el manuscrito, que toma formas infinitas. El orgullo del Maestro por haber escrito su novela se transforma en la angustia de saber que ha aceptado una empresa infinita al tratar de escribir el manuscrito y nos muestra que el "lujo de la angustia apetecida" (Bataille; 2002: 65) es también una de las características del personaje romántico y del enamorado.

La metáfora poética es pequeña, aunque fuerte pues fue muy difícil para el Maestro quemar su manuscrito, pero, cuando Voland interviene, el manuscrito llega a ser infinito, es reflejo del espíritu romántico atado a lo demoníaco que le da al artista la soberbia de romper con las reglas al precio de perderse en un acto mayor a sus fuerzas; el manuscrito no puede terminar: "[la novela del Maestro] Es una novela que prescinde de su autor pues puede ser narrada por el diablo, soñada por *Desamparado*." (Borja, 2007: 92). Las expresiones del erotismo son infinitas, dentro de ellas está también las de la transgresión del espíritu creativo, este tipo de arte romántico aliado al demonio que hemos descrito, y que igualmente son inconmensurables; por esto el erotismo necesita de sus

particularidades y sus excepciones para expresarse: un libro y el proceso de crearlo, un cuerpo y su sacrificio voluntario, unas flores, un gorro.

Después de que Voland le demuestra al Maestro que el manuscrito es superior a sus fuerzas, él se dirigió a la luna y se dijo: "—Tampoco de noche, a la luz de la luna, tengo paz… ¿Por qué me han molestado? Oh, dioses, dioses…" (Bulgákov, 2010: 355) El pacto con el demonio muestra su cara más sombría y el Maestro cae en la angustia y la melancolía, siempre aliadas de la luna cuya luz nocturna es la característica principal de lo demoníaco. El narrador escribe al comienzo del capítulo "El perdón y el amparo eterno", cuando el Maestro y Margarita viajan con Voland por última vez hacia la luna y se cumple la fatalidad de la que escribe Paz:

> ¡Dioses, dioses míos! ¡Qué triste es la tierra al atardecer! ¡Qué misteriosa la niebla sobre los pantanos! El que haya errado mucho entre estas nieblas, el que haya volado por encima de esta tierra, llevando un peso superior a sus fuerzas, lo sabe muy bien. Lo sabe el cansado. Y sin ninguna pena abandona las nieblas de la tierra, sus pantanos y ríos, y se entrega con el corazón aliviado en manos de la muerte, sabiendo que sólo ella puede tranquilizarle. (Bulgákov, 2010: 464)

El atardecer se alía con la muerte y el demonio que los lleva hacia la luna; se despiden de la niebla, otro velo sobre la realidad, "Y cuando desde el bosque surgió a su encuentro una luna llena y roja, todos los engaños desaparecieron, cayendo a los pantanos, y las vestiduras pasajeras de sortilegio se hundieron en la niebla" (Bulgákov, 2010: 464). La verdad se encuentra solo después de la muerte, pero eso es imposible, de todos modos, el pacto con Voland se cumple.

El Trabajo ve al desarrollo humano como un camino inexorable hacia la perfección, pero el demonio, la transgresión, le muestra al hombre todas las posibilidades

de desviación de esos actos. El demonio tiene de aliado a todo hombre orgulloso (*cf*. Papini, 1993: 165), a todo hombre que pretende ir más allá de sus límites, pero la angustia de atisbar, de probar un poco del infinito y después perderlo llega inevitablemente y la ambigüedad del *don* se explicita en la fatalidad que, de acuerdo con las características que le da Paz a las historias de amor en occidente, solo se resuelve con la muerte.

Aparentemente no hay límites con el demonio, pero los actos en los que media, que tienen más de presentimiento que de sensibilidad, no sosiegan al deseo sino que acentúan la angustia del ser individual pues este ya actúa para un fin ajeno a sí mismo: "Si el crecimiento tiene lugar en provecho de un ser o de un conjunto que nos supera, ya no se trata de un crecimiento sino de un *don*." (Bataille, 2002: 101). El *don* de la libertad supera al hombre y al demonio, pero para el demonio, símbolo de la transgresión y de la violencia que ésta abre, ya no es característica divina, sino la condición de su caída. La soberanía que caracteriza a los seres libres es ambigua, puede perdernos en una posesión demoníaca o enaltecernos con la santidad. Esta perspectiva, más bien pesimista, pero también romántica, se refleja en el Maestro en ésta, la segunda parte de la novela.

El Maestro acepta la angustia de enfrentar su decisión de hacer un pacto con el demonio cuando regresan a su departamento, después de la entrevista en la que Voland lo libera, y pierde el miedo:

> —No tengo miedo de nada Margot —contestó el maestro y levantó la cabeza. A Margarita le pareció que estaba igual que cuando escribía aquello que no vio nunca, pero que estaba seguro que había existido—, y no tengo miedo porque ya he pasado por todo. Me han asustado tanto que ya no me pueden asustar con nada. Pero me da pena de ti, Margarita, esto es, por eso lo repito tanto. ¡Despiértate!,

> ¿por qué vas a destruir tu vida junto a un enfermo sin dinero? ¡Vuelve a tu casa! (Bulgákov, 2010: 449)

El Maestro está en su mejor condición, como cuando escribe, solo así se puede dar cuenta de que el manuscrito no le pertenece, a pesar de que sabe que lo ha escrito. Él ha escogido perpetrar un pecado. Con la soberbia de pretender crear soberanamente se entregó a una empresa sobrehumana, pero el Maestro es verdaderamente libre por escoger, acto emblema del erotismo, la servidumbre a un acto que pretende superar a la muerte, en el caso del arte, simbólicamente. A pesar de esto la muerte individual, verdadera, sigue acechando. El Maestro sabe esto y pretende explicar a Margarita lo que pasó la noche anterior cuando Voland los entrevistó: "¡Basta! Me has hecho avergonzarme. Nunca me permitiré la cobardía, ni volveré a hablar de esto, puedes estar segura. Sé que los dos somos víctimas de una enfermedad mental, a lo mejor te la he transmitido yo…" (Bulgákov, 2010: 450) El orgullo sigue siendo una característica del Maestro en la segunda parte del libro (contrario a la característica principal, la cobardía, del protagonista de su manuscrito: Poncio Pilato), es más, en una suerte de lítote, el Maestro se describe como no cobarde, es decir, él se considera un valiente; él es un personaje romántico. Pero, a pesar de esto, la confusión de entrar en un mundo superior a sus fuerzas lo ha vencido.

Un momento después de la conversación entre el Maestro y Margarita viene Asaselo a cumplir con su misión de asesino y los envenena, pero antes de darse cuenta del acto de Asaselo el Maestro se dice:

> No, Margarita tiene razón… Claro que éste es un mensajero del diablo. Si yo mismo estuve anteanoche convenciendo a Iván [Desamparado] que él se había encontrado en "Los Estanques" al mismo Satanás, ahora me asusto de esta idea y

empiezo a hablar de hipnotizadores y alucinaciones… ¡Qué hipnosis, ni que nada! (Bulgákov, 2010: 451)

Una de las características del personaje romántico es la duda, especialmente la duda en sí mismo; el personaje romántico desconfía de las herramientas que tiene, pero sabe también que son el único método del que dispone para expresar lo que siente.

Esta duda que caracteriza al Maestro es la oposición de la entereza que caracteriza a Margarita. Por esto, en *El maestro y Margarita*, se da una oposición de papeles con respecto al acto erótico: la femineidad es la parte activa, positiva del acto erótico pues Margarita decididamente se entrega al demonio y la exuberancia que le propone; mientras que la masculinidad es la parte pasiva, negativa del acto erótico pues se encarga de poner en duda este mismo pacto. Paz escribe sobre las formas en las que distintas sociedades han encarado al amor y hace una conclusión que bien cabe como descripción de la diferencia entre el amor del Maestro y el de Margarita: "El amante platónico contempla la forma, el cuerpo, sin caer en el abrazo; el yogui alcanza la liberación a través de la cópula." (Paz, 1993: 209) El Maestro se alía con la noción platónica: su novela es solo un reflejo de la idea, de la abstracción que es el manuscrito; éste es la razón por la que Margarita, aliada con la noción del yogui, se entrega a la exuberancia de la muerte y sacrifica su cuerpo, pero con la condición de liberar a su Maestro, para que después ambos lleguen al mismo punto: la muerte donde el demonio ya puede premiarlos. El amor, en *El maestro y Margarita*, supera a la noción de occidente que nos propone Paz y se alía, veladamente, con nociones orientales del amor.

Lo demoníaco es un desarrollo de la transgresión; la libertad del hombre da un paso más a través de lo nefasto: "…la transgresión (…) más bien abre un acceso a un más allá de los límites observados ordinariamente, pero, esos límites, ella los preserva."

(Bataille, 2002: 71). El demonio promete a sus seguidores algo más allá de lo profano, pero el acercamiento a la crisis solo acentúa los límites del individuo. Ya nos hemos acercado a la alianza entre el espíritu romántico y lo demoníaco. Para el espíritu romántico, las creaciones del Trabajo humano son más bien impedimentos en su empresa artística; son velos (niebla) que no permiten tocar la realidad del mundo. El romántico no puede ver positivamente a estas creaciones colectivas y las desprecia a cambio de una experiencia más personal de la vida y la realidad y acepta las impresiones que siente que le llegan sin la intermediación de los signos que el Trabajo ha creado para designar a los objetos, pero esos mismos signos son su única herramienta para despreciarlos.

El arte romántico fue una rebelión frente a la *mimesis*, una rebelión contra la costumbre de representar a la naturaleza y que no quede reflejo de dios: "Lo que se quiere es imitar al diablo justamente en su carácter esencial, que es el de la rebelión." (Papini, 1960: 209) Cuando el artista tiene relaciones con el demonio el arte se vuelve profano, se rebela frente al Trabajo. El principio de esta rebelión es tratar de desbordar el pensamiento racional. El Trabajo designó los nombres utilitarios, consensuales de los objetos, pero la transgresión, la rebelión, le dio al hombre la consciencia de esa designación y así el hombre creó un infinito propio. El hombre se vistió de la prohibición, pero para los que aceptaron el pacto, el demonio desnudó la abundancia de la violencia.

Solo el arte extremadamente personal es demoníaco pues este no te da pertenencia social. Si tomamos a la novela como un lugar de despliegue de la conciencia y la imaginación; ésta, alumbrada por el espíritu romántico que hemos aliado al demonio, se transforma en una condena al mundo desde la perspectiva personalísima del examen de conciencia; además, a través de la representación del amor, pretende representar a las pasiones humanas, objetos particularmente inaprensibles en su totalidad.

La conciencia de uno mismo alienta al artista para ver a la violencia que se presenta en su interior y solo allí. El terror y la solemnidad de la transgresión alimentan su desavenencia soberana y el artista romántico reconoce, en el vaivén del erotismo, la divinidad primigenia del demonio. El artista suplanta la práctica de un acto transgresor por la imagen de uno, entonces a la transgresión le sigue el juego de la simbolización y este juego es el desvío que el demonio inserta en el mundo profano. El carácter supremo de la obra de arte que presenta la *mimesis*, se pone en juego a través de la perspectiva soberbia del artista.

4.1. “Los manuscritos no arden”

La valentía del Maestro es su expresión. Hemos descrito al Maestro como un valiente, pero la característica más importante de su personaje principal, Poncio Pilatos, es la cobardía, mientras que Ga-Nozri, un personaje agente en el manuscrito del Maestro, es la representación de la ruptura de las leyes humanas; es la valentía. El Maestro osó reinterpretar la historia con la que una institución construyó su poder, pero lo hizo para enfrentar al mayor de sus miedos, la cobardía, y lo puso en palestra para mostrárselos a todos en su manuscrito; un sacrificio sin dudas. También nos mostró a la valentía en Joshuá Ga-Nozri, otro personaje romántico que pretende romper con todas las reglas. Entonces, si tomamos a su manuscrito como parte de la descripción del Maestro, podemos decir que éste también es paradójico.

En el caso de la escritura creativa la reproducción se da simbólicamente; el sacrificio de Margarita, su pacto con el demonio, ya tiene frutos. El manuscrito es resultado del sacrificio de Margarita. La reproducción del Maestro es simbólica y no cumple con ningún fin biológico, es más el Maestro hace suya la historia “canónica” de

la crucifixión de Jesús para expresar su interioridad, pero también para transgredir el fin social de la institución religiosa representada en el evangelio.

Los personajes de la Biblia tienen una característica: son particularmente reconocibles puesto que los libros canónicos sobre Jesús marcaron la historia de occidente. Estos personajes, que llegaron a representar varias instituciones, se nos muestran ahora a través del filtro del Maestro y su personal visión artística. El Maestro busca un símbolo que abarque a la institución, pero también a su particular visión; lo logra, pero, de todas maneras, el personaje romántico (el Maestro en la novela o Ga-Nozri en el manuscrito) debe morir para encontrarse.

Su novela va en contra de dos instituciones: la religión a través de su visión particular de los acontecimientos de la Biblia y también de la ideología pues el sistema soviético, en esta época y con el raciocinio como estandarte, se declaró ateo. La humanidad cree que el lenguaje es racional porque es la herramienta con la que hemos creado al raciocinio, pero este mismo lenguaje se presta para mostrarnos la expresión más personal de un individuo: la expresión creativa que toma la forma de un reflejo de su camino único hacia la muerte.

El Maestro, que duda en su vida "real" del demonio, le da a Ga-Nozri la decisión que a él le falta, le da la valentía de enfrentarlo representado en la muerte. Los personajes principales de su novela funcionan como una descripción antitética de sí mismo; Ga-Nozri y Pilatos son una sublimación del Maestro. Para alejarse de la institución, el Maestro le ha dado a Ga-Nozri características que lo alejan del Jesús "canónico", por ejemplo, en la novela del Maestro, Ga-Nozri tiene veintisiete años y dice ser de la ciudad de Gamala (Bulgákov, 2010: 27).

Pilato es símbolo de la cobardía, pero la cobardía de aceptar sin dudas a las leyes humanas. Él, como procurador y hegémono (palabra griega que significa líder, guía), es la representación de la ley romana (humana) en Jershalaím, es el hombre con más poder en esta ciudad, pero una simple entrevista con Ga-Nozri lo hizo dudar de sí mismo. A Pilatos le duele la mitad de su cabeza mientras entrevista a Ga-Nozri. El dolor lo ha inmovilizado, está rígido como la ley humana que pretende ser inamovible; pero esta ley, al ser enfrentada a la explicitación de la libertad de un individuo, duda de sí misma; como Pilatos que considera personalmente que Ga-Nozri debe ser liberado, pero decide seguir el mandato del Sanedrín y mandarlo a morir.

Pilatos es un cobarde por no querer romper las leyes. En las Cartas a los romanos, San Pablo Apóstol (VII) escribe sobre la ley: "¿Qué significa esto? ¿Qué la ley es pecado? De ninguna manera; pero yo no había conocido el pecado si no fuera por la ley." En esta cita el pecado y la ley no parecen tener una relación de oposición, sino una suerte de relación complementaria en la que una es la condición del descubrimiento de la otra. Ga-Nozri y Pilatos funcionan como esta relación en la entrevista.

Cuando le muestran al hegémono que Ga-Nozri ha cometido otro delito, uno que tiene que ver con "La ley sobre el insulto a la Majestad" (Bulgákov, 2010: 38), Pilatos le pregunta qué ha dicho y Ga-Nozri responde: "—Dije, entre otras cosas (…), que cualquier poder es un acto de violencia contra el hombre y que llegará un día en que no existirá ni el poder de los césares ni ningún otro. El hombre formará parte del reino de la verdad y la justicia, donde no es necesario ningún poder." (Bulgákov, 2010: 39) Esta respuesta nos muestra que Ga-Nozri también tiene las características de un personaje romántico, él quiere romper con todas las leyes previas, mientras que Pilatos, en sus palabras, ni siquiera pretende entenderlo:

—¿Tú crees, desdichado, que un procurador romano puede soltar a un hombre que dice las cosas que acabas de decir? ¡Oh, dioses! ¿O te imaginas que quiero encontrarme en tu lugar? ¡No comparto tus ideas! Escucha: si desde este momento pronuncias una sola palabra o te pones a al habla con alguien, ¡guárdate de mí! Te lo repito: ¡guárdate! (Bulgákov, 2010: 41)

Pilatos se plantea que el poder de Ga-Nozri está en su palabra, lo sabe y decide aislarlo, pero la palabra a la que representa Ga-Nozri fue desviada por el espíritu romántico a través del Maestro, su creador, ahora desconfía de sí misma y entonces no está sujeta a las leyes que representa el hegémono. Y una de las palabras, al principio azarosa como las flores amarillas, se cuela en el personaje Pilatos: "cobardía".

Pilatos nunca entendió a Ga-Nozri, es más, cuando entrevista al jefe de los servicios secretos en Jershalaím, éste le cuenta que Ga-Nozri se negó a beber lo que le ofrecieron mientras moría crucificado y Pilatos responde: "—¡Demente! (…) ¡Morir de quemaduras de sol! ¿Por qué rechazar lo que permite la ley?" (Bulgákov, 2010: 375) Pilatos, como Berlioz, representa a esa parte del raciocinio, la ley, que pretende ignorar al demonio, a lo fortuito; Pilatos está frente a una excepción que lo hace afrontar sus propios límites.

Hay varios detalles que nos muestran que el Jesús del Maestro es su creación personal. Por ejemplo, él niega que lo que escribió Leví Mateo (el personaje que representa al evangelista) encarne lo que él predica: "…hay uno que me sigue con un pergamino de cabra y escribe sin pensar. Una vez miré lo que escribía y me horroricé. No he dicho absolutamente nada de lo que ha escrito." (Bulgákov, 2010:31) Otra paradoja, Mateo no va a descifrar nunca las enseñanzas de Ga-Nozri, pero es su emisor cuando necesita darle un mensaje a Voland antes de que éste se lleve al Maestro y a Margarita a

la muerte (*cf*. Bulgákov, 2010: 441). Mateo se transformó en el primer discípulo, pero era un recaudador de impuestos, otro símbolo del Trabajo, y por esto su lenguaje no puede decir lo que Joshuá pretende. Solo la palabra de Ga-Nozri es equivalente a su predicación, no necesita de evangelios ni de cánones y así, debe acentuar su individualidad en contra de leyes establecidas para reflejarse en este espíritu romántico que también representa a su creador, el Maestro.

Leví Mateo maldice a Dios mientras ve fallecer a Joshúa en el décimo sexto capítulo, "La ejecución". Los efectos del juego divino son inconcebibles para él y niega a dios por las formas en las que se expresa: "—¡Me he equivocado! —gritaba Leví, ya ronco—. ¡Eres el dios del mal! ¡O acaso tienes los ojos cubiertos con el humo de los incensarios del templo y tus oídos no oyen sino las voces ensordecedoras de los sacerdotes! ¡No eres un dios omnipotente! ¡Eres un dios negro! ¡Te maldigo, dios de los bandidos, eres su protector y su alma!" (Bulgákov, 2010: 221) Parece que Mateo le reprocha a dios haber caído en una de las tentaciones favoritas del demonio: la soberbia; Mateo solo puede ver los actos de dios con ojos muy humanos, los del raciocinio, pero en realidad él es solo testigo del juego divino que necesita de la muerte (de la mayor de las muertes, la del hijo de Dios), del caos y de oscuridad para conseguir sus efectos.

Voland, cuando se niega a liberar a Frida por petición de Margarita, le da una respuesta que nos muestra que su poder tiene límite, pero que su papel en este juego es mayor que el de cualquier personaje "humano": "¿Qué objeto tendría hacerlo [liberar a Frida] si lo puede hacer otro, digamos, departamento? Por lo tanto, yo no pienso hacer nada, lo hará usted misma." (Bulgákov, 2010: 350) En esta respuesta se muestra que, a pesar de la supuesta oposición, Voland y el hombre (aunque éste no lo sepa) tienen ya sus partes claras en el juego supremo de la realidad que se está jugando en *El maestro y Margarita*. ¿Si el hombre, con su mayor estandarte, el raciocinio, no ha podido acercarse

siquiera al demonio aunque éste esté frente a él, cómo el demonio podría hacer lo mismo con dios? Al parecer, Voland depende también de lo que hagan otros, forma parte de un sistema mayor y él solo tiene el poder en uno de los "departamentos".

Voland sin duda habla de sí mismo cuando se refiere, en la conversación con los vanos racionalistas Berlioz y *Desamparado*, a la fuerza que gobierna al hombre, pero a Margarita y a Leví, particularmente sensibles, les muestra, aunque no lo entiendan, que hay un juego mayor del que solo forman parte. El demonio tienta al hombre con actos imposibles, el enamoramiento o la creación soberana, pero que al parecer no puede perpetrar por sí mismo pues no le pertenecen del todo porque su característica principal es ser un *don*. Cuando Mateo llega como emisario a hablar con Voland, éste le dice: "¿qué haría tu bien si no existiera el mal y que aspiración tendría la tierra si desaparecieran las sombras? (…) Los hombres y las cosas producen sombras (…) ¿No querrás raspar toda la tierra, arrancar los árboles y todo lo vivo para gozar de la luz desnuda? Eres un necio." (Bulgákov, 2010: 442)

El hombre, tentado por el demonio, pretende entender a dios, la magnitud de éste hace imposible su empresa, pero el hombre sigue intentándolo de formas simbólicas. Así el hombre se encuentra sujeto a dialécticas más grandes que sus fuerzas, pero es ese exactamente su papel dentro del juego, explicitar el caos de la creación en la angustia del sacrificio del enamoramiento o en la valentía de la expresión artística personal.

Conclusiones

La búsqueda incesante de sus propios límites alienta al hombre a buscar más allá de sí mismo, lo ha logrado hasta cierto punto especialmente con el desarrollo del raciocinio y la industria, pero siempre se da cuenta que superar su naturaleza es imposible. Entonces, platónicamente, sólo puede crear formas reflejas de esta ansia en forma de ficción, leyes e instituciones.

Todos estos intentos están marcados por el experimento humano de apropiarse de características que lo superan; la humanidad quizo hacer suyas las características de lo que lo rodeaba y no poseía: quería volar como los pájaros, ser poderoso como los desastres naturales, controlar el caos de la naturaleza y, sobre todo, quería, siempre como un reflejo, ser libre de las decisiones morales que parecían marcarlo: matar para vivir, vejar para reproducirse, despojar a otro en beneficio propio, hechos que parecían no afectar a los animales ni tampoco a la naturaleza. “El hombre es un ser carnicero y un ser moral: como todos los animales vive matando, pero para matar necesita una doctrina que lo justifique.” (Paz, 1993: 168)

El erotismo creció como parte de la cultura dentro de estos límites. El erotismo es parte del resultado de las relaciones del hombre con lo que le rodea, pero con su aspecto limítrofe y caótico; esta relación no puede ser estable, es más bien enredada e inapelable y supera al hombre.

El erotismo es sexo en acción ya que cumple con sus características. El hombre se pierde: sus sentidos se nublan, su corazón se desborda y sus nervios reciben estímulos que lo hacen temblar involuntariamente mientras se enfrenta a sus límites; pero al espíritu racional también le urge tratar de entenderlo, de describir el desprendimiento, de aprehender la vida y la muerte en este instante infinito y así, por fin, poder entenderlas.

Entonces el ansia de completud es la característica principal del erotismo. La superioridad aparente de la humanidad, que se la entregó el dogma, pero también la industria, queda chica frente a su lugar en la naturaleza. La humanidad ve cómo la naturaleza se da el lujo de destruir para crear. El hombre quiere imitarla, su desarrollo le ha dado licencia, pero se da cuenta de lo infructuoso de su empresa.

Para aprehender sus moviminetos eróticos, una institución, en este caso la religión, reflejó estas ansias en forma narrativa: creó al personaje del demonio, la libertad en la tentación. El bagaje platónico de occidente hace ver todo como una idea, el reflejo de algo mayor, así el demonio necesita de un contrario del cual ser el reflejo. En el caso de *El maestro y Margarita* ese contrario es dios, o más bien la idea de ese dios que le dio al hombre superioridad dentro de la creación representada en el dogma del hombre como su imagen y que se reflejó, ulteriormente, en la Iluminación y sus estandartes: humanismo, antropocentrismo, desarrollo del método científico, etc.

El demonio tiene como papel hacer sentir su límite al hombre, no hacerlo pensar racionalmente sobre él. Por esto a los personajes principales de *El maestro y Margarita* les enseña la pasión, la libertad de sus cuerpos, pero también de sus almas, todo desmedidamente. La vida es el resultado de la descomposición de la vida. Margarita sabe que el demonio va a cumplir su promesa, pero no sabe cómo, de todos modos se entrega libremente; el Maestro piensa que su trabajo es infructuoso, pero también se entrega a la muerte, al intento de entender a la realidad a través del arte. Pero para la institución, para método científico, el amor es resultado de impulsos eléctricos en el cerebro, un estado temporal cuyo uso es facilitar la reproducción , una excepción que puede ser ignorada pues no le cabe ninguna explicación racional.

La epítome del acto erótico es el amor porque tampoco le cabe ninguna explicación racional. Mientras sigue la eterna lucha entre el bien y el mal, y en una pequeñita dimensión el hombre sigue pensándose como la cúspide universal, los amantes permanecen concentrados en sus estertores convulsivos, de un orgasmo o de su muerte, en ese momento no importa, solo entienden de ese consuelo que se les presenta como libertad frente al caos de la naturaleza. El hombre es el resultado de este caos y, ya en la era moderna, intentó más que nunca tratar de clasificarlo y medirlo.

El amor está sujeto al erotismo, pero el Trabajo, la institución, también trata de entenderlo e insertarlo en la sociedad. Así la humanidad ha creado nuevas nociones sociales como la libertad del cuerpo, la anticoncepción, la libertad sexual, temas que todavía generan polémica pues tratan de mundos opuestos: el individuo frente a la sociedad; el placer frente a la ley. Plaza y alcoba, como las nombra Paz (*cf*. 1993). El arte no se puede quedar atrás, el romanticismo toma a esta libertad y la pone a prueba, pero como la humanidad solo puede presentarse imágenes, solo puede aludir al amor, no logra describirlo totalmente y lo muestra como paradoja.

El maestro y Margarita es una novela erótica. Es una representación de las vastas y caóticas relaciones entre el hombre y la naturaleza; es una crónica de la humanidad vista desde la creatividad y el amor, contraria a la costumbre moderna de entender a la Física como la nueva cronista del cosmos (*cf*. Paz: 1993. 175). El amor se enfrenta a esta nueva costumbre y responde, como siempre, con una entrega incondicional y total a otro alguien que supera a la voluntad del enamorado ya que es un puente momentáneo hacia esa otra individualidad, la prueba de la ruptura del límite. Los amantes mueren solos, incomprendidos y hasta desfamiliarizados, pero en este mismo lugar reafirman su individualidad al decidir sacrificarla. La humanidad se ratifica en su lugar más caótico, en su imaginación, pero la que le dio un alma, no la que lo hizo una máquina.

Los acontecimientos más importantes en la novela son los que caracterizan a la relación de los dos amantes humanos de la novela: el Maestro y Margarita, su relación le da el argumento a la novela y la transforma en una historia de amor que además cumple con el prototipo que propone Paz, pero este amor es solo una parte de una historia mucho mayor, la eterna lucha entre el bien y el mal, de la que el lector no sabe lo suficiente.

En *El maestro y Margarita* todo está marcado por su contrario, inclusive en aspectos formales, por ejemplo, el argumento de la creación del manuscrito del Maestro es una parodia del nacimiento de Jesús: el manuscrito, hijo del Maestro marcado por la transgresión de la femineidad representada en el sacrificio de Margarita, es el puente del demonio; Jesús, Hijo de Dios a través de María, la femineidad sacralizada por la institución religiosa, es el puente de dios.

En la historia de la novela, Voland, mientras el Maestro y Margarita cumplen con su papel de amarse apasionadamente, está jugando la dialéctica del bien y del mal; el amor, extremadamente humano, es solo una pequeñísima parte de las relaciones entre dios y el demonio y que son más complejas que una simple oposición ya que su característica principal es la transgresión.

Es más, todas las instituciones humanas están sujetas a la transgresión, representada en el demonio, en *El maestro y Margarita*: la religión, el matrimonio y el evangelio, se transforman en sus transgresiones: un sacrificio voluntario de una prostituta simbólica, Margarita, en el baile, y en la creación soberbia del Maestro que reinterpreta los libros sagrados con el manuscrito; la economía se convierte en vanidad en el Varietés; la ley se transforma en duda cuando Pilato se enfrenta a Ga-Nozri; el lenguaje se hace poesía en el manuscrito. El demonio duda implacablemente de todo lo que el hombre ha

creado y lo transforma en su contrario; la dialéctica de la prohibición y la transgresión es el argumento de la historia de la caída, no solo del demonio, también la del hombre.

El sacrificio amoroso de Margarita posibilita el baile de plenilunio, para que allí, en un lugar que solo la imaginación puede crear, venza simbólicamente el romanticismo demoníaco. El baile también es la transgresión del rito de la misa, es una misa negra cuya cúspide es el asesinato del Barón Maigel, un personaje del que no sabemos mucho, Voland dice que es "funcionario de la Comisión de Espectáculos y encargado de acompañar a los extranjeros por los monumentos históricos de Moscú." (Bulgákov, 2010: 338-339), su nombre recuerda al del arcángel Miguel, comandante de los ejércitos de Dios en el libro del apocalipsis. En el baile, Asaselo y Abadonna asesinan al barón y su sangre llena el cáliz que transformaría a Voland y despertaría a Margarita; después de beber el cáliz: "Se produjo la metamorfosis. Desaparecieron la camisa zurcida y las zapatillas usadas. Voland vestía de negro y llevaba una espada de acero en la cadera." Voland le acerca el caliz a Margarita y, mientras toca sus labios, una voz le susurra: "No tenga miedo, majestad… No tema, majestad, que hace mucho que la sangre empapa la tierra. Y allí donde se ha vertido crecen racimos de uvas." (Bulgákov, 2010: 340)

Después del asesinato, Margarita ya no es el centro de atención, su pacto ya se cumplió al transformarse en una bruja. Sabemos que la condición para que sea la acompañante del demonio es su bondad y Voland la ha vejado mostrándole la violencia de la muerte explícita; el sabor de la sangre la devuelve a la realidad, pero también es la culminación del baile. La sangre es la muerte tangible que muestra al individuo discontinuo un atisbo de la continuidad, la parte tangible necesarísima del objeto erótico, pero lo que ha hecho Margarita con la muerte, sacrificarse voluntariamente, ha cambiado su naturaleza y su individualidad.

El cáliz en el que Voland toma la sangre del barón Maigel es el cráneo de Berlioz que fue cercenado por un tranvía después de la conversación en los estanques; esta es una clara muestra de que, en el baile de Satanás, el raciocinio, la pequeña cabeza humana de Berlioz, pierde la batalla frente a la violencia y exuberancia del baile representante de la parte caótica de la naturaleza. La cabeza de Berlioz todavía siente antes de convertirse en el cáliz y Voland le dice:

> Usted fue siempre un propagandista ardiente de la teoría que dice que, al cortarle la cabeza, acaba la vida del hombre, se convierte en ceniza y desaparece en la nada. (…) aunque todas las teorías tienen un valor semejante entre ellas hay una que dice que cada uno recibirá en razón de su fe. ¡Que así sea! Usted se va al no ser y me será grato brindar por el ser con el cáliz en el que usted se va a convertir. (Bulgákov, 2010: 338)

El demonio ya puso a prueba sus límites y fue arrojado del paraíso por ver más allá de las posibilidades que le fueron entregadas por dios, específicamente las del don de la libertad. Y le muestra al hombre, habitante de sus reinos, que la condición para poseer una individualidad es que hay que ponerla a prueba.

> [El cristianismo] Redujo lo sagrado, lo divino, a la persona discontinua de un Dios creador. (…) Pobló el cielo y el infierno de multitudes condenadas con Dios a la discontinuidad eterna de cada ser aislado. Elegidos y condenados, ángeles y demonios, se convirtieron en fragmentos imperecederos divididos para siempre, arbitrariamente distintos unos de otros, arbitrariamente separados de esa totalidad del ser a la cual no obstante debemos referirlos. (Bataille, 2002: 126)

El demonio quiere mostrarle al hombre que, antes de que conciba siquiera la idea de raciocinio, “lo puro y lo impuro formaban parte de la esfera sagrada” (Bataille, 2002:

127), y que la culpabilidad del pecado original, nacida del *don* de la libertad que compartimos con el demonio, más que alejarnos de lo sagrado, es un acceso hacia él.

El afán institucionalizador del hombre frente a la naturaleza llevó al hombre a discriminar a su parte caótica por su inaprensibilidad. El demonio se transformó en el símbolo de todo lo que fue separado por este afán, y el espíritu romántico, aliado a la soberbia y el orgullo, características demoníacas, no lo dejó desvanecer y lo convirtió en tema y base de sus empresas artísticas. “La Edad Moderna acentuó el divorcio: en un extremo la naturaleza y, en el otro, la cultura. Al finalizar la modernidad redescubrimos que somos parte de la naturaleza.” (Paz, 1993: 216) *El maestro y Margarita* de Bulgákov busca reconciliarse con esta parte de la naturaleza que alguna vez fue sagrada y lo hace enumerándonos actos en los que el hombre la imita en su aspecto más bien caótico y exuberante; es un grito, reflejo de la primera subversión del espíritu romántico, frente el efecto deshumanizante del desarrollo industrial y técnico que trata de diseccionar y clasificar a todo objeto de su estudio y que es también un reflejo, pero de las leyes presupuestas por el Trabajo a las que el espíritu romántico se rebela. Inevitablemente el desarrollo industrial debe ver como objeto de su estudio al alma inaprensible, esencial para la noción de amor que, a su vez, es esencial para la noción de la individualidad; Bulgákov propone a la humanidad entera enfrentar a esta esta paradoja a través de la imaginación y su evidente capacidad transgresora.

El demonio, con el orgullo de la desavenencia soberana como estandarte, hizo al hombre escribir historias en las que el mal puede vencer, en las que el arcángel Miguel muere, contrario al evangelio donde, en el apocalipsis, el arcángel Miguel vence en la batalla final; historias de amor en las que los amantes sufren terriblemente en vida, pero para que en la muerte encuentren su liberación; también historias que solo pueden nacer en la imaginación humana exuberante, en las que el personaje romántico vence a la

muerte, como el Maestro que puede terminar su novela solo después de ser envenenado, pero también Pilato, su personaje, que finalmente puede descansar después de ser escrito. En *El maestro y Margarita* así se cumple el pacto demoníaco.

Antes de que empiece el viaje con Voland hacia la luna, cuando Asaselo, Popota y Koróviev cambian de forma, Margarita se da cuenta de que su Maestro también ha sufrido una metamorfosis:

> Margarita no se veía a sí misma, pero pudo observar cómo había cambiado el maestro. A la luz de la luna su cabello era blanco, formando en la nuca una trenza que flotaba en el aire. Cuando el viento levantaba la capa descubriendo las piernas del maestro, Margarita veía como se encendían y apagaban las estrellas de sus espuelas. Igual que el joven demonio, el maestro volaba sin apartar la mirada de la luna, sonriéndole, como si fuera algo conocido y querido, y murmuraba entre dientes… (Bulgákov, 2010: 465)

Solo en la poesía, en la metáfora, vence el amor. El hombre busca descubrirse en el caos que le presenta la naturaleza, pero se enfrasca en sus propias abstracciones, especialmente la del tiempo, su enemigo mortal, y trata de buscar respuestas que van más allá de sus capacidades inherentemente limitadas. El hombre, socialmente, en conjunto, crea instituciones de su relación con la naturaleza, para controlarla y controlarse, pero la individualidad primero se enfrenta a un pequeño infinito: otra individualidad y de sus relaciones, también infinitas, nace el amor dolorosamente humano; el arte, especialmente el romántico, también propone una respuesta para la escisión en la que el hombre se encuentra frente a la realidad, esta respuesta es intraducible a conceptos y designaciones y por eso solo la sugerimos en forma de metáforas y paradojas, en Poesía.

Bibliografía

- Bataille, Georges (2002). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets
- Borja, Margarita (2007). *Ruptura y reinvención del concepto de lo demoníaco en El maestro y Margarita de Mijaíl Bulgákov*. Quito: PUCE. Disertación.
- Bulgákov, Mijaíl (2010). *El maestro y Margarita*. Madrid: Alianza
- Papini, Geovanny (1960). *El diablo*. Buenos Aires: Emecé
- Paz, Octavio (1993). *La llama doble*. México: Seix barral
- Vanhellemont, Jan (2007). *The master and Margarita*. http://www.masterandmargarita.eu/en/index.html Página web especializada en la novela. Recuperado el 23 de agosto de 2015
- Вишневска, Юлия (2010). *Белозерская*. http://www.bulgakov.ru/b/belozerskaya/ Adaptación al Internet de: Соколов, Борис (2003) *Булгаковская енциклопедия*. Алгоритм. Recuperado el 23 de agosto de 2015.
- Ramirez, Pedro (2010). *La Guardia Blanca*. http://www.almendron.com/tribuna/la-guardia-blanca/. Recuperado el 23 de agosto de 2015.
- (1993) La Biblia. Colombia: Terranova editores.
- Киктенко, Елизавета (2014). *Святой равноапостольный князь Владимир и Крещение Руси*. http://foma.ru/svyatoj-ravnoapostolnyij-knyaz-vladimir-i-kreshhenie-rusi.html. Recuperado el 23 de agosto de 2015.
- Parallel 60. *History of Russia: IX – XIIIth centuries*. http://www.parallelsixty.com/history-russia.shtml. Recuperado el 23 de agosto de 2015.