



## **El discurso satírico como filtro de la política en la literatura: El caso de Swift y Bulgákov**

David García Dávila

Universidad de Murcia.

david.garcía16@um.es

### **Resumen**

La literatura es una de las principales manifestaciones artísticas del hombre. Esta, por lo tanto, está relacionada con la vida de este. La literatura recoge, entonces, al hombre y lo que lo rodea. Este artículo busca mostrar una forma en la que la literatura muestra el mundo del hombre: la sátira. Este tipo de textos guardan un sentido especial que es el de la crítica.

Dentro de las distintas sátiras, una de las más eficaces y temida es la sátira política. A través de ella se puede reforzar o debilitar una ideología e incluso provocar cambios sociales. Esto será comprobado en el texto con el análisis de dos textos satírico políticos: *Los viajes de Gulliver* de Swift y *Maestro y Margarita* de Bulgákov.

**Palabras clave:** Discurso satírico, discurso político, ideología, Swift, Bulgákov

### **Abstract**

Literature is one of the main artistic manifestations of man. This, therefore, is related to his life. The literature contains, then, the man and his surroundings. This article shows a way in which the literature shows man's world: satire. This type of texts keep a special sense that is critical.

Within the various satires, one of the most effective and feared is political satire. Through it you can strengthen or weaken an ideology and even bring social changes. This will be checked in the text with the analysis of two political satirist texts: *Gulliver's Travels* by Swift and *Master and Margarita* by Bulgakov.

**Key words:** Satirical discourse, political discourse, ideology, Swift, Bulgakov

## **Introducción**

El texto satírico es aquel en el que se realiza una sátira, entendiendo sátira como el intento de un autor por señalar una acción o hecho que él considera perjudicial y que debe exponerse para el bien de su comunidad. Esta sátira puede o no ser hecha a través de la literatura. Todo hablante puede generar un texto oral o escrito con función satírica, sin embargo, no todo texto satírico es a su vez literario.

El texto literario satírico es aquel donde existe una doble función. El texto busca realizar una crítica, pero a su vez, es una pieza literaria. Para entenderlo mejor veremos cuáles de los diferentes logos que define Aristóteles como partes del logos semántico se dan en un texto satírico a través del estudio de Jesús Martínez del Castillo El logos semántico y el logos apofántico.

La fundamentación del logos se da en la semantividad del lenguaje. "Considerado en su realidad histórica, el lenguaje es logos semántico que, en los actos del hablar, presenta ulteriores determinaciones: es decir que, sin dejar de ser semántico, es, además, fantástico (poesía), apofántico (expresión lógica) o pragmático (expresión práctica) (Martínez del Castillo, 2004: 2).

Aristóteles señala que el lenguaje (oral o escrito) tiene una función de dar significado (semántica) y que esa función a su vez se puede dividir en tres, señala la cita anterior. Los textos literarios tienen una función fantástica o poética pues es un lenguaje que crea un mundo, una ficción. A pesar de esto, el texto literario satírico sobrepasa las

fronteras de esta función y se sitúa además en la función pragmática. Esta función pragmática la encontramos en los textos que buscan mover a los receptores. Esa es la razón de existir del texto satírico; hacer ver al resto de seres humanos una situación que el emisor del discurso, el autor, ha visto y considera necesario denunciar. Por lo tanto, el texto literario satírico es aquel cuyo discurso es fantástico y a la vez pragmático.

Esta la razón por la que la sátira está tan ligada desde sus orígenes (como hemos podido ver en el apartado anterior) a la literatura. El autor no realiza simplemente una crítica sino que la envuelve de un papel dorado para que sea más atractiva al receptor.

Para poder estudiar las características del texto literario satírico y entender con mayor claridad lo antes explicado, nos acercamos a las teorías de Schiller sobre la poesía satírica a través del artículo de Jaime Feijóo *Sátira, elegía, idilio: las formas de la poesía sentimental y el problema de los géneros literarios en el clasicismo de Weimar*. Schiller define la poesía satírica como aquella «en la que la realidad se presenta como “objeto de aversión” (o de crítica). El poeta satírico será ante todo un “vindicador” de la naturaleza perdida en el decadente mundo moderno» (Feijóo, 2003: 5). Por lo tanto dentro del texto satírico es muy importante su autor y la visión del mundo de este además de la sociedad en la que viva y la cultura que lo rodee. El autor satírico busca simplemente presentar el objeto de la crítica, desenmascararlo. El escritor no nos da las claves para poder solucionar la sociedad sino que simplemente nos muestra sus males, nos hace conscientes del mundo donde vivimos.

Es dentro de este encuadre donde se sitúa la importancia de la sátira como una forma de verter el discurso político o una crítica a este en la literatura. De este modo, el autor queda resguardado y sus ideas veladas para que solo los lectores más agudos puedan llegar al significado real de los textos.

## **1. La sátira como discurso textual y sus armas**

La sátira es, siguiendo las ideas de la introducción, un discurso especial que se suma al discurso artístico-literario en un texto con una función pragmática clara: criticar. Sin embargo, esta crítica no puede, o no debe, ser cruel y descarnada, debe ir envuelta en el segundo discurso para ser más accesible a los lectores. Debido a este hecho, la

sátira necesita herramientas para poder infiltrarse en los sentidos del texto y llevar a cabo su principal objetivo. Estas armas son los tonos y los modos.

Para hablar del tono, debemos comprender por qué el autor lo necesita; Pollard compara al autor satírico con un torero, «his competences lies not in his ability to do his job but rather the skill he deploys in doing it» (Pollard, 1970: 66). Como ya hemos señalado a lo largo de este trabajo, la sátira no es una sentencia crítica sino que es un discurso que se encuentra junto a otro literario. Debido a esto, el autor usa distintas herramientas para desarrollar su crítica; siguiendo con la comparación de Pollard, el autor satírico no quiere matar rápidamente a su objetivo sino que lo quiere hacer regodeándose, disfrutando él y haciendo disfrutar al ruego que lo observa. Esta es la razón por la que los tonos son importantes dentro de la sátira. El sentido satírico está presente a través de las isotopías pero con el tono el autor es capaz de sorprender a su público y hacer que su sátira sea aplaudida de forma más rotunda.

Arthur Melville Clark señala siete tonos para la sátira: ingenioso (wit), ridículo (ridicule), irónico (irony), sarcástico (sarcasm), cínico (cynicism), sardónico (sardonic) e invectivo (invective). A pesar de que algunos tonos parezcan el mismo, Pollard nos da definiciones satisfactorias para poder diferenciarlos y aplicarlos al estudio del discurso satírico.

El tono ingenioso se presenta de forma abrupta, el lector no lo espera. El autor juega con la posición de los conceptos, de los significados. A pesar de ser inesperado, la verdad y la crítica se pueden atisbar en este tono. El ingenio suele aparecer en pequeñas dosis para realizar su efecto.

El tono ridículo se corresponde con la sátira de la risa, del humor. Según Pollard, «this places certain subjects and attitudes outside his scope. [...] Pure ridicule must confine itself to lighter things» (Pollard, 1970: 67). Por lo tanto, el tono ridículo volverse agrio o dirigirse a al humor negro, el ridículo busca ridiculizar simplemente para conseguir la risa, no de una forma sarcástica o irónica.

El tono ridículo es el arma del autor satírico contra la vanidad y la hipocresía. Este tono está presente en las sátiras de Bulgákov (en la aplicación teórica veremos su uso en

*El maestro y Margarita*). Los discursos satíricos de sus obras atacan la sociedad de la Unión Soviética donde vivió (primera mitad del siglo XX). Una obra donde podemos ver el uso del tono ridículo es *La novela teatral* (1936-1937). El discurso satírico que Bulgákov despliega en esta obra es una feroz crítica contra el método de Stanislavski y los seguidores de este. En la obra Bulgákov ridiculiza a estos y al propio Stanislavski quien criticaba que los actores fueran soberbios pero es presentado como una especie de dios tirano intocable.

El tono irónico y el sarcástico tienen varios puntos en común. El primero contrasta con el tono ridículo pues no exagera sino que distorsiona a través de la inversión. Cuando el autor usa el tono irónico muestra una realidad invertida, es decir, la realidad que quiere enseñar al lector es la opuesta a la que aparece en el texto. Junto a la inversión encontramos otros recursos: «It includes in its effect implication, insinuation and omission» (Pollard, 1970: 67). El uso de estas herramientas con el tono irónico nos muestra su complejidad respecto a los tonos antes explicados. El lector puede llegar a no entenderlo y considerar que la inversión no está presente. Si esto ocurriera, el discurso satírico perdería su sentido y significaría lo contrario de lo que quiere decir.

Debemos matizar el tono irónico. Este tono tiene un desarrollo más profundo que los tonos antes presentados. Para que el tono surja el efecto necesario debe vertebrarse dentro del discurso satírico. Como dice Pollard: «Because it is so involved, its effects are often best obtained over the broad scope of a whole work» (Pollard, 1970: 68). Esta amplitud de miras dentro del discurso satírico en cuanto al uso del tono irónico nos lleva a acercarlo al concepto de modo que explicaremos más adelante.

«Sarcasm is irony without the mystery and the refinement» (Pollard, 1970: 68). El tono sarcástico se encuentra entre el irónico y el ingenioso. Es una herramienta puramente verbal y, como el tono ingenioso, aparece de forma imprevista. El tono sarcástico es más crudo que la ironía y no busca abarcar gran parte del texto. Su uso en los textos escritos es complicado pues el lector puede tener dificultades para entenderlo; sin embargo, su uso en obras teatrales, escrita para su representación es mucho más efectivo y hace llegar el discurso satírico al espectador de forma más evidente y directa. Perdemos la refinación de la ironía y ganamos en crudeza como podemos ver en la obra de Valle-Inclán *Luces de bohemia*. En la escena decimocuarta, en el entierro de Max

Estrella, Valle usa el tono sarcástico a través de los sepultureros. A la pregunta « ¿Y se muere mucha gente esta temporada?» (Valle-Inclán, 1961: 198), el sepulturero responde en tono sarcástico: «No falta faena, niños y viejos» (Valle-Inclán, 1961: 198). El sarcasmo convierte a la muerte en un trabajo más, en faena. Como vemos, los sentidos contrarios del tono irónico se pierden y se acercan más al ingenioso.

El tono cínico y el sardónico también están relacionados; «Both of them issue from a Deep sense of disillusion, [...] The cynic's criticisms are made against the background of hollow laughter; the sardonic comment is too pessimistic to accept even hollow laughter» (Pollard, 1970: 69). El tono cínico se presenta como la resaca de una risa o una risa de la que el futuro uno se arrepentirá, por su parte, el tono sardónico se encuentra en el límite de la ira incontrolable, una ira que se queda en una sonrisa amarga. Estos tonos aparecen sobre todo en las sátiras contra la sociedad inglesa del siglo XVIII aunque también lo encontramos en textos de Quevedo.

El cínico y el sardónico se desvían de los tonos que antes hemos desarrollado pues abandonan, en cierto modo, el aire de risa y de ingenio para llegar a un estado en el que vemos el grado de resignación del autor satírico que decide usar estos tonos para conseguir una impresión distinta en el lector, pasamos de una crítica ingeniosa a una denuncia amarga. La risa poco a poco se va degradando a través de los tonos hasta llegar al que explota la ira del autor, la invectiva.

El tono invectivo se sitúa en uno de los extremos del discurso satírico, « (It) makes a direct and inremitting attack on its object» (Pollard, 1970: 71). La invectiva es un ataque al objeto que se satiriza. Es la palabra cargada de indignación e ira. Cuando el autor no puede reprimir los anteriores sentimientos, deja de lado los otros tonos y recurre a este, aunque esto no signifique que olvida ser ingenioso o virtuoso con el discurso literario. En los límites de la invectiva encontramos el ataque personal y el insulto. En nuestra tradición literaria tenemos un claro ejemplo en el siglo XVII, los versos que Lope, Cervantes, Góngora y Quevedo solían dedicarse los unos a los otros son prueba de ellos. En estos poemas (sonetos normalmente) vemos ataques contra el destinatario que varían desde insultar el aspecto físico pasando por denunciar la creencia religiosa o la moralidad del sujeto. En estos casos, el uso del ingenio hace que la invectiva pase de un ataque personal a una idea defendida y creída por el pueblo. El lector tomará parte en el bando

del autor dependiendo de la forma en que realice su invectiva. Esta no puede ser simplemente un ataque sino que el ataque, como en toda sátira, debe ir adornado con las armas de la literatura.

Junto al tono, encontramos otro elemento del discurso satírico que podemos considerar, en cierto grado, superior al anterior. Nos referimos al modo. Con este concepto de modo no hablamos del antes desarrollado en relación con los géneros literarios sino de cómo está presentado el discurso satírico.

Ya hemos señalado en el tono irónico que su peculiaridad es que no aparece esporádicamente en el discurso sino que su dominio es más amplio, se articula y vertebrada de una forma particular para que la ironía cumpla su objetivo de distorsión. El discurso satírico se escuda tras modos particulares para que su sátira se realice y pueda llegar al lector. Al usar un modo u otro, el discurso satírico adquiere las características de ese modo sin dejar de lado las suyas, es decir, el discurso satírico seguirá conteniendo una crítica y los tonos antes explicados. Además, usará los elementos literarios y los elementos específicos de cada modo.

Puesto que la sátira es un modo genérico, como ya hemos señalado, actúa en todos los textos por lo que su forma puede variar de un género literario a otro, sin embargo, el resto de modos también se adaptan a esto. Los modos que podemos encontrar en el discurso satírico son el modo burlesco, paródico, grotesco, irónico y alegórico.

Uno de los aliados principales del discurso satírico es la risa. A través de la risa, el autor llega al lector de forma efectiva y fácil. Los principales modos que usan como herramienta la risa son el burlesco, el paródico y el grotesco. En el modo burlesco el autor se burla de una situación o de un enemigo, realiza un ataque directo y es en esta burla donde descansa el sentido de la sátira. Podemos apreciar dos formas de este modo, una que se encarga de atacar ideas, lugares, situaciones... y otra que embiste contra los hombres y sus vicios. El autor satírico usa distintos tonos para que el modo burlesco sea efectivo. En la lucha contra hombres recurrirá a el tono invectivo, mientras que contra el resto usará el ridículo y el ingenioso.

Junto al modo burlesco, encontramos el grotesco. Este modo utiliza la deformación para mostrar de forma exagerada la sátira que el discurso esconde por lo tanto, responde tanto a la risa como a la alteración que se ve en otros modos como la ironía. Mientras que en la ironía son los sentidos semánticos los que se altera, en el modo grotesco es el mundo el que se retuerce. El autor cambia la realidad para resaltar los vicios que le convienen. En la historia de la sátira son muchas las obras donde aparecen enanos o gigantes, como en *Los viajes de Gulliver*, o en los que se magnifican características para atacar y satirizar a un rival. Es en este estadio donde vemos que no existe un límite claro entre el modo burlesco y el grotesco, sino que estos a veces se enlazan para que la sátira sea más mordaz. Un ejemplo muy claro de nuestra literatura es el ataque de Góngora a Quevedo. A través de la descripción grotesca de la nariz de su rival, Quevedo nos hace ver los vicios y defectos de este, como puede ser su condición de judío.

El modo parodia también se corresponde con los de la risa, sin embargo, este modo es mucho más específico que los anteriores. Toma un concepto real y lo traspasa al texto literario satírico en clave de humor. El autor no necesita deformar el concepto sino que dialoga con él y selecciona puntos que realza para que su parodia tenga sentido crítico. Dentro del ámbito literario, el discurso satírico usa la *transtextualidad* que desarrolla Genette para realizar la parodia de textos, en especial *la hipertextualidad*. En esta clase tenemos un hipertexto que tiene como fuente principal otro texto anterior a él, *el hipotexto*. En la mayoría de obras encontramos el modo parodia como una relación de transtextualidad. De las obras que desarrollaremos en la aplicación teórica, encontramos *Los viajes de Gulliver* cuyo hipotexto son los libros de viajes, *El maestro y Margarita*, con *Fausto* de Goethe como hipotexto.

El modo irónico es aquel en el que el tono irónico prevalece sobre el resto. Al igual que existen modos de la risa que usan distintos tonos, existe un modo que se basa en la inversión, en la alteración no grotesca. El autor no busca ahora la risa a través del reflejo en un espejo que deforme sino que busca un espejo que vuelva lo blanco negro. El reflejo de lo blanco es ahora negro, pero la realidad no deja de ser blanca. El modo irónico es uno de los más usados por los autores satíricos ya que juega con el sentido real del texto.

The satirist never seems to attack directly but always pretends not to be doing what in fact he is doing. He praises what he loathes, speaks with enthusiasm of utopias which he



proves to be wastelands, creates pleasant little tales about beasts and never seems to notice that his animals are reductions of human beings, solemnly dresses his contemporaries in epic robes far too large for them, and confidently puts Achilles's spear in hands which cannot hold it (Kernan, 1965: 82).

En resumidas cuentas, gracias al modo irónico, el autor puede presentar el vicio y lo necesario para solventarlo. Lo necesario es que la sociedad pueda soportar la lanza de Aquiles, el vicio es que no puede. La utopía es al final un vertedero. Esta es la fuerza del modo ironía y la razón de su profunda relación con el autor satírico. Al usar este modo, el autor crea una distancia; la crítica no es directa, no es una parodia o una burla. El sentido aparente de la isotopía es positivo y nadie puede atacar al autor por ello. Es el lector el que desde su conocimiento es capaz de entender el uso de este modo de manera que ve el segundo nivel, donde se encuentra el verdadero sentido. Esto no solo produce al lector placer por la sátira sino por la dificultad de esta y su capacidad de ver a través de las capas de los tonos y los modos. La eficacia del modo irónico dependerá de la maestría del autor para desarrollarlo y de la del lector para entenderlo.

El último modo que hemos visto a través de la lectura de obras satíricas es el modo alegórico. Para usar este modo, el autor recurre a una figura literaria, la alegoría. Esta figura se trata de una metáfora continuada en el texto y en ella vemos la humanización o animalización de ideas. Esta figura está presente en la literatura desde sus inicios y uno de los principales representantes es Dante Alighieri con su *Divina Comedia*. El modo alegoría permite al autor ganar una distancia aún más grande entre su crítica y él. El autor se escuda para no recibir críticas por su sátira. Uno de las principales alegorías que encontramos en la literatura satírica es la del descenso al infierno, siendo este el hogar de los que obran mal y, por lo tanto, imagen alegórica de nuestro planeta.

El tono alegórico se presenta a través del uso de una determinada forma de escritura. Mientras que el resto de modos influyen en la presentación de la sátira (que busque la risa, la ironía...), este modo prefija los espacios y personajes del discurso satírico. Este modo puede hacer que el discurso satírico tome la forma de un libro de viajes, de la biografía de un criminal, una fábula, descensos al infierno, sueños...

En estos lugares alegóricos solemos encontrar figuras que representan seres superiores al hombre que son capaces de ver sus defectos y usarlos contra ellos. Estos personajes son los que encarnan el verdadero pensamiento del autor y en ellos reside el sentido de la sátira. Ejemplos de estos personajes alegóricos los encontramos en *Los sueños* de Quevedo a través de las figuras del Diablo o el Viejo, en *El maestro y Margarita* con Voland y su corte infernal o en *Los viajes de Gulliver* en la especie animal inteligente que son los houyhnhnms.

A lo largo del desarrollo de estos modos, observamos que entre ellos puede existir una cooperación, es decir, varios modos pueden convivir en el mismo texto y ser parte del mismo discurso satírico. *Los viajes de Gulliver*, por ejemplo, responden al modo paródico de las novelas de viajes, irónico en varios pasajes de la obra y alegórico en cuanto al uso de las formas de las novelas de viajes. A esto se suma que los modos del discurso satírico se entrecruzan con los modos que desarrolla el discurso literario por su parte. En *El maestro y Margarita*, encontramos elementos del modo parodia, del alegórico y del modo literario fantástico. En este último modo no es donde encontramos la fuerza de la sátira sino que es un modo literario usado para dotar a la sátira de fuerza estética. Los modos del discurso satírico no buscan esto, buscan hacer la sátira más atractiva y eficaz aumentando su fuerza crítica.

## **2. El caso de *Los viajes de Gulliver*, sátira de la Inglaterra del XVIII**

*Los viajes de Gulliver*, obra publicada en 1726, nos narra las aventuras de Gulliver un ciudadano inglés que vive una serie de naufragios que lo llevan a islas extraordinarias. En estas islas interactúa con los habitantes y compara su cultura inglesa y europea con la de los territorios que visita. A través de estos viajes, Jonathan Swift (1667-1745) desarrolla un discurso satírico que se puede analizar individualmente según cada viaje o de manera conjunta, viendo como la sátira se adapta al texto y va evolucionando a través de los paisajes que el viajero visita. Para plasmar esta sátira, el autor se vale de sus experiencias en el Parlamento inglés, primero tomando parte del ala de los whig (liberales) y finalmente de los tory (conservadores), y de sus relaciones con el rey Jorge I.

Swift sitúa una serie de viajes que bien se pueden leer aislados (aunque hay referencias a algunos episodios de viajes anteriores en otros más recientes) pero les dota

un marco. Por lo tanto, el lector puede leer un viaje y quedarse con el discurso satírico de esa parte, pero el autor busca que se entienda la obra en su conjunto. Este afán de dar una unidad al discurso satírico continuará estando presente y culminará en los autores del siglo XX como Bulgákov. En el capítulo 12 del cuarto viaje (capítulo final del libro) Swift nos muestra esta intención de una obra completa:

Así, lector amable, te he rendido relato fiel de mis viajes durante dieciséis años y siete meses corridos, en lo cual no me ha preocupado tanto el ornato como la verdad. Tal vez pudiera haberte asombrado, como hacen otros, con historias extrañas e inverosímiles, pero prefiero contar realidades palpables en la forma y estilo más sencillos, que mi intención primera fue informarte, no distraerte (Swift, 1992: 585).

Además de un deseo de mostrar el relato completo de los viajes, el autor nos muestra a través de su personaje su verdadera intención. Las aventuras de Gulliver no buscaban solo distraer al lector sino transmitirle una enseñanza, por ello usa el tono irónico. La realidad es que eran historias extrañas e inverosímiles, pero la realidad es el discurso que discurre a través de esos hechos imposibles. Bajo la capa de fantasía encontramos la sociedad del autor representada y juzgada.

El modo del discurso satírico en *Los viajes de Gulliver* es uno de sus elementos más importantes. El autor, un conocido político, tiene que envolver su crítica y lo hace añadiendo modos a su discurso. Son tres los modos que podemos apreciar al leer la obra: el modo parodia, el modo grotesco y el modo alegórico. Estos modos no son casillas cerradas sino que se relacionan entre ellos para poder crear el marco necesario donde el autor plante y desarrolle su discurso.

El modo parodia lo encontramos en la relación de la obra con los libros de viajes. Estos libros narraban los viajes de los aventureros a través del mundo y en muchas ocasiones narraban elementos fantásticos o inverosímiles. Swift escribe un libro de viajes y lo escribe como un libro de viajes. Nos presenta a sus personajes, nos describe los naufragios, los asaltos piratas, los motines, la relación del náufrago con el territorio nuevo... Si olvidamos el discurso satírico, *Los viajes de Gulliver* son un libro de viajes. Es aquí donde encontramos el modo parodia. Ningún viaje es real a pesar de que Swift declara por boca de su personaje que son verídicos y verosímiles. El autor recrea los

elementos de los libros de viajes para desarrollar su sátira y a la vez satirizarlos, de la misma forma que Cervantes hace con los libros de caballería y *El Quijote*.

Como ayuda del modo parodia y para ayudar al discurso satírico encontramos el modo grotesco. La mayoría de las obras satíricas utilizan este modo pero en el caso de *Los viajes de Gulliver*, es uno de los modos esenciales para desarrollar el discurso satírico. El modo grotesco es el que distorsiona la realidad, convierte la risa en una mueca a través de la exageración. Esta exageración la vemos en todos los viajes. En el primero en la tierra de Lilibut tenemos un pueblo (los liliputienses) que son 12 veces más pequeños que un hombre normal. En el segundo viaje encontramos Brobdingnag, tierra de gigantes. El tercer viaje ocurre en la isla voladora de Laputa, sus habitantes tienen la cabeza ladeada a la izquierda, un ojo vuelto hacia dentro y otro mirando hacia arriba por lo que normalmente no prestan atención a lo que ocurre a su alrededor y se encierran en sí mismos. En el último viaje encontramos a los houyhnhnms y a los yahoos. Los primeros son unos caballos racionales mientras que los segundos son hombres salvajes.

En el primer viaje, lo grotesco viene en la imagen del gigante en la sociedad. Gulliver, el hombre montaña, contempla una sociedad de enanos y es capaz de servirles no solo como entretenimiento. En este viaje encontramos el modo grotesco en la forma que tiene Gulliver de apagar un incendio usando orina, este episodio tiene sus orígenes en otros textos de la literatura de gigantes como *Gargantúa y Pantagruel*. Los papeles del primer viaje se invierten en la tierra de Brobdingnag donde el enano es ahora el escritor. A través de los ojos del ser diminuto, Gulliver ve las deformaciones gigantescas que aparecen en los hombres. El modo grotesco en el tercer viaje no se queda en los habitantes de Laputa, sino que en otras tierras encontramos episodios donde se deforma la risa y la realidad. En la tierra de Lagado en Balnibarbi, Gulliver visita la Academia. En ella el autor realiza una sátira de los médicos al mostrar a uno de ellos cuyo método de curación de enfermedades es insuflar aire con un fuelle a través del ano del paciente. El episodio adquiere tintes más grotescos cuando el doctor hace una demostración con un perro al que revienta por dentro e intenta resucitar con el fuelle.

El uso del modo grotesco se va perfeccionando a lo largo de los viajes para mostrarnos el ataque final contra la humanidad a través de los caballos inteligentes. Gulliver empatiza con los houyhnhnms, incluso acepta tener un amo. Sin embargo, él no

deja de ser un yahoo a los ojos de los caballos por lo que es obligado a abandonar la utopía en una canoa hecha con las pieles de los yahoos, de humanos como él. Esto lleva a Gulliver a verse de nuevo inmerso en una tierra donde los yahoos gobiernan y los houyhnhnms son solo caballos no inteligentes. Ante esto, renuncia a su relación con el resto de hombres y se vuelve un ermitaño que solo habla con los caballos.

Estos modos de parodia y grotesco quedan incompletos sin el tercer modo que Swift utiliza en su obra, el modo alegoría. La importancia de la obra no son las acciones que ocurren en las islas, sino lo que representan las islas. Estas islas representan lo que era Inglaterra y lo que podía llegar a ser. En la isla de Lilibut tenemos una imagen de lo que era la Inglaterra de Swift. Existe un consejo pero finalmente todo queda bajo el poder del rey. El rey de Lilibut es imagen de Jorge I. La alegoría de Inglaterra en Lilibut es la de un país regido en realidad por conjuras entre los miembros del consejo, un país donde se debe danzar sobre una cuerda para conseguir el favor del rey. Su país rival y vecino, Blefuscu, es alegoría de Francia. Gulliver relata que a pesar de sus guerras mandaban allí a sus jóvenes para aprender. La sátira contra Inglaterra a través de Lilibut no es solo política pues también se critica a los ingleses por su incapacidad de adaptarse a otros idiomas, es Gulliver y los habitantes de Blefuscu los que tienen que aprender lilibutiense para poder comunicarse. Vemos sátira de las conjuras de Inglaterra a través del siguiente fragmento:

Esta franca y audaz declaración era tan opuesta a los planes y la política de Su Majestad Imperial que nunca me lo perdonó. Lo mencionó de una manera muy ladina en el Consejo, donde algunos de los más prudentes se me dijo que parecían compartir mi opinión. [...] A partir de esto, comenzó una intriga entre Su Majestad y una camarilla de ministros rencorosamente dispuestos contra mí (Swift, 1992: 241).

Otra alegoría de Inglaterra es la de la isla de Laputa, esta isla voladora, con alta tecnología y regida por unos seres que se pierden en sí mismos y en la contemplación del cielo. Estos seres asedian con crueldad la tierra de Balnibarbi que es alegoría de Irlanda. Los habitantes de la isla voladora lanzan piedras a sus vecinos del suelo para evitar revueltas. Esta alegoría de la isla voladora esconde la realidad de una Inglaterra tirana que no permite a Irlanda (tierra de donde procede Swift) ser independiente y prosperar.

Por otro lado, tenemos dos territorios que son la alegoría de lo que Inglaterra podría ser: Brobdingnag y la tierra de los houyhnhnms. En ambas tierras, Gulliver da cuenta de Inglaterra y la compara con los comportamientos que se dan en los extraños territorios. A pesar del temor inicial de Gulliver por ser un enano en tierra de gigantes, ve que estos actúan de manera muy distinta que su contraparte, los liliputienses. Gulliver comienza siendo un divertimento para los gigantes como los liliputienses eran para el mismo. Sin embargo, el rey de Brobdingnag es muy distinto al liliputiense. El rey habla con el humano sobre su tierra de origen, se preocupa por la política y a través de sus charlas con Gulliver descubre los vicios y defectos que existen en Inglaterra, vicios subsanados en su mayoría en la tierra de Bordingnag.

En la tierra de los houyhnhnms, Gulliver conversa con su amo sobre Inglaterra y el hombre. Lo que el personaje cree ser un elogio, aparece finalmente invertido al compararse con la sociedad y el gobierno houyhnhnm. Esta tierra por lo tanto es alegoría de otra posible Inglaterra donde es necesaria la existencia de un hombre superior que sustituya a los yahoos.

La obra de Swift nos muestra como el discurso satírico juega con los modos para poder desarrollarse. Si obviáramos el discurso satírico detrás de las palabras de los diferentes personajes, seguiríamos teniendo una obra literaria con elementos de la risa a través de los modos parodia y grotesco. A pesar de esto, el discurso satírico necesita el modo alegórico para poder cargar las palabras de dobles sentidos. La alegoría, uno de los modos literarios que no forma de la tríada de modos que vimos en el primer punto de este trabajo (ironía, parodia y sátira), es de vital importancia para la supervivencia del discurso satírico. Como hemos visto ahora en Swift y en el siguiente punto con Bulgákov, la sátira necesita las figuras alegóricas en la modernidad para poder volcar en ellos los vicios que no pueden mostrar de forma directa.

La alegoría en Swift avanza un paso más respecto a otros autores satíricos anteriores, no se centra en dar un cuerpo a conceptos morales, sino que a través de lugares geográficos y los habitantes de estos espacios crea una alegoría terrenal, cercana al lector. Swift no nos muestra el infierno o el juicio final, crea ciudades y territorios en la tierra y les da los significados que él necesita para desarrollar su sátira. Lo mismo ocurre con los personajes alegóricos de Swift. Ya no son los demonios, los condenados o las

virtudes, sino que son habitantes de la tierra que en su apariencia o en su forma de actuar encontramos similitudes con comportamientos de la sociedad inglesa.

Vemos por tanto que Swift nos muestra una sátira completa de la sociedad y política inglesa. Sin embargo, no solo la critica sino que nos muestra posibilidades de cambio, mejoras. A través de las exageraciones grotescas de sus viajes, Swift, en el fondo, busca no el bien para sí, sino la renovación que considera que es necesaria para la tierra donde vive. A pesar de esto, podemos ver que en el final de su obra la esperanza queda en cierto modo escondida, Gulliver se aleja de la sociedad y la política puesto que no puede soportar ya a los de su propia clase. Esto se refleja en la actitud del propio autor satírico que vivió una vida política muy convulsa.

### **3. El caso de *Maestro y Margarita*. Bulgákov y la sociedad de la ideología**

Mijaíl Bulgákov (1890-1940) nació en Kiev (Ucrania) y vivió en la actual Rusia (Imperio Ruso cuando nació y Unión Soviética tras la revolución). Su obra está muy marcada por su espíritu crítico que lo llevó a satirizar la sociedad de su época. Desde el ámbito literario y teatral hasta el político, todos tienen cabida en las distintas sátiras que el autor escribe. Este espíritu hizo que muchas de sus obras no vieran la luz hasta muchos años después de la muerte del autor debido a la censura.

La obra que vamos a analizar es *El maestro y Margarita*, Bulgákov comenzó a escribirla en 1928 y en 1930 intentó destruir el manuscrito. Siguió escribiendo la obra hasta su muerte en 1940, tras esto, su mujer acabó la novela con sus notas pero esta no fue publicada hasta el año 1967 y con una serie de censuras. La publicación en Rusia de la versión completa será en 1973.

Bulgákov vive el final del Imperio Ruso y el inicio de la Unión Soviética con la Revolución rusa de 1917. Además, combatió en la Primera Guerra Mundial donde fue herido de gravedad en varias ocasiones. El autor vive en un tiempo convulso, azotado por la guerra. Sin embargo, tras las atrocidades del campo de batalla, las guerras civiles y las revoluciones todo vuelve a ser como antes. Moscú vuelve a ser un lugar con ricos y pobres, con privilegiados y no privilegiados. La igualdad que buscaba la Revolución y el Comunismo no dieron los frutos que de ellos se esperaban. Bulgákov plasma la sociedad

moscovita de los años 20 y 30 en su libro. Si la comparamos con la sociedad que muestra Dostoievski en *Crimen y castigo* en 1866 se aprecia que el cambio de gobierno no ha ido acompañado de un cambio social; las personas que componen la sociedad siguen ancladas a las antiguas formas, lo único que ha cambiado es la ideología y los privilegiados que ahora son los afines al régimen revolucionario.

Ante esta situación, Bulgákov crea una sátira para mostrar al pueblo la verdad, la hipocresía reinante tanto en la burguesía como en la élite intelectual del Moscú de principios del siglo XX. La sátira de Bulgákov en la novela va amparada por el discurso literario de la historia de amor adúltera entre el maestro y Margarita, además de la historia de la novela del maestro. Por lo tanto, encontramos tres niveles en la novela de Bulgákov; uno que recorre los sucesos acontecidos en Moscú durante unos días primaverales, la historia de amor de Margarita a lo largo de estos días y la historia de la novela del maestro que se sitúa en esos mismos días pero en la época de la Pasión de Jesucristo.

Para desarrollar su discurso satírico, Bulgákov utiliza el modo alegoría, sin embargo, son muchos los cambios respecto a la alegoría que utilizaban autores anteriores, como Quevedo en *Los sueños*. El autor nos muestra la sociedad rusa de su época y coloca en ella las figuras alegóricas, los personajes no bajan al infierno, son los personajes del infierno los que suben desde él. De este modo se crean dos mundos que conviven en el mismo. El mundo real y la fantasía, sin embargo, estos personajes fantasiosos son tan reales como el resto, con la excepción de poder realizar actos que un hombre corriente no podría. La principal figura alegórica y fantástica es la de Voland. Es la representación de Satanás y conocedor del interior del ser humano, a través de una cita de *Fausto* de Goethe, el autor nos da la clave para la interpretación del personaje. El paratexto señala que Voland es una fuerza del mal pero su función al final obra para un bien superior. El conocimiento del ser humano a través de los ojos del demonio, permite a Bulgákov enseñar los verdaderos deseos y anhelos de la sociedad rusa de los años 20 y 30.

Otros personajes que pertenecen a este limbo fantástico/real son Hipopótamo, Koroviev y Asaselo. Asaselo e Hipopótamo (Behemot en el texto original) se corresponden con realidades diabólicas de la tradición judeocristiana; Azazel es uno de los ángeles caídos y Behemot es una de las bestias que aparecen en el libro de *Job* junto a Leviatán.



Estos personajes son los que contienen el contenido crítico que ayuda a la sátira. Normalmente, el uso de los tonos de la sátira en la novela vendrá de la mano de estos personajes.

Los tonos usados por Bulgákov son principalmente el tono ridículo y el tono ingenioso. Estos tonos aparecen a través de los personajes con rasgos infernales y sirven de ataque a los distintos miembros de la sociedad rusa. A pesar de esto, el narrador del texto también hace uso de estos tonos a la hora de describir situaciones o personas. Una parte del texto donde estos tonos tienen un papel muy importante es en el epílogo. Tras la serie de sucesos inexplicables (que se desarrollaran cuando se analice el capítulo del espectáculo) la sociedad rusa teme dar como explicación que ha sido todo obra del diablo (sin embargo, algunos lo hacen) por lo que las autoridades dan como explicación un proceso de hipnotismo a gran escala. Mientras el autor nos da una “explicación real” para los sucesos de la obra, vemos que la situación se ridiculiza cada vez más. Un claro caso del uso del tono ridículo es el caso de la detención de un gato.

El gato negro ponía en blanco sus ojos de mártir. La naturaleza le había privado del don de la palabra y no podía demostrar su inocencia. El pobre animal debe su salvación a las milicias, en primer lugar, y luego, a su dueña, una respetable anciana viuda. En cuanto el gato estuvo en presencia de las milicias, se comprobó que el ciudadano despedía un fuerte olor a alcohol, lo que hizo dudar inmediatamente de sus declaraciones (Bulgákov, 2002: 477).

Mientras que en el discurso de la acción en Moscú encontramos un tono que lleva a la risa, en los capítulos de la novela donde se nos narra la novela escrita por el maestro vemos un sentido satírico que supera la risa y adquiere un tono cínico. El principal uso de este tono es en la conversación de Poncio Pilatos con Jesús (Joshua en el texto). La conversación (con rasgos de parodia) trata sobre la culpabilidad de Jesús y su doctrina. Según Jesús todos los hombres son buenos a pesar de sus actos. Aquí vemos dos realidades, la de un ser que proclama el bien en todos los hombres y la posibilidad de un reino de la Verdad (sueño de la Revolución) y otro personaje que lo niega, Poncio Pilato.

- [...] ¿todos son buenos hombres?

-Sí -respondió el preso.

- ¿Y llegará el reino de la verdad?

-Llegará, hegémomo -contestó Joshuá convencido.

- ¡No llegará nunca! —gritó de pronto Pilatos con una voz tan tremenda, que Joshuá se echó hacia atrás (Bulgákov, 2002: 43).

Como vemos a través de los personajes, uno de los elementos clave del discurso satírico en la novela es la religión. Bulgákov nos muestra una sociedad que ansía no creer, que busca acabar con su tradición religiosa y abrazar el ateísmo. Ante esta situación, el autor recoge lo que la sociedad desprecia y lo usa en su contra para mostrar su hipocresía. Es por esto que el grupo de Volland se sitúa por encima de la sociedad haciendo y deshaciendo a su antojo. Además, el autor juega con los lectores pues es un recurso muy habitual en la novela referirse al diablo. Expresiones del estilo el diablo lo sabrá, solo el diablo sabe o al diablo todo están presentes en todo el texto y son dichas tanto por los personajes diabólicos (Especialmente Asaselo durante su encuentro con Margarita en el capítulo 19).

Junto a los elementos diabólicos e infernales de la religión católica encontramos también los referentes a la misericordia y a la figura de Cristo. Aparte del relato escrito por el maestro y despreciado por los intelectuales moscovitas sobre Poncio Pilato y Jesús, vemos la actuación de lo divino al final de la obra, como *deus ex machina*. Dios decide dar una eternidad de paz a la pareja adúltera y Volland tiene que contribuir a esto. Otro de estos elementos aparece en el periplo de Iván por las calles de Moscú. El joven va acompañado por su viaje formativo (en la obra encontramos trazas de *bildungsroman*) con una vela y la estampa de un santo, por esto es considerado loco y mandado al manicomio donde decide abandonar la sociedad corrompida.

Debido a la amplitud de la novela y las distintas tramas que en ella se cruzan, el discurso satírico aparece velado en algunos capítulos de la obra mientras que en otros lo encontramos en la superficie del texto. La primera parte de la obra cuenta los sucesos ocurridos con la llegada de Volland a Moscú, su espectáculo de magia negra y el resultado de estas acciones (desapariciones, historia de Iván, sucesos inexplicables...). La segunda parte nos cuenta la historia de Margarita en la última noche de Volland en Moscú, en esta

segunda parte aflora la fantasía y se olvida en cierto modo el elemento satírico (que, a pesar de todo, sigue presente en los elementos burlescos y ridiculizadores). El final de esta segunda parte retoma el sentido satírico de la primera.

Dentro de los capítulos donde mejor vemos el discurso satírico encontramos el primer capítulo. Este capítulo es una conversación en los Estanques del Patriarca entre el jefe de la literatura de masas (Massolit), Berlioz, y un joven escritor llamado Iván. Berlioz busca crear un escrito que satirice el nacimiento de Cristo y a la vez lo desmienta. Iván ha creado la sátira pero con ella hace hincapié en la realidad del nacimiento del Mesías. Durante la conversación, Berlioz usa la palabra «satírica» (Bulgákov, 2002: 18) para referirse a la obra del artista, en el texto ruso original сатирически que quiere decir, literalmente, satíricamente. Es en este ambiente cuando Voland aparece por primera vez en Moscú pareciendo primero una ilusión y finalmente un ser de carne y hueso. Durante la conversación entre los artistas y Voland, este contradice sus argumentos contra la existencia de Dios o del Diablo. Voland muestra conocimientos superiores y fantásticos, es capaz de predecir la muerte de Berlioz y este, al no creer a Voland, acaba cumpliendo la predicción y mostrando al lector la naturaleza no humana de Voland.

La sátira contra los intelectuales y burócratas continúa a lo largo del libro sobre todo en la sede del Massolit. Esta sede con restaurante está llena de escritores con sus mujeres o amantes. La noticia de la muerte de Berlioz no es recibida con gran pesadumbre sino que todos siguen con su cena. No será hasta la aparición de un perturbado Iván hasta que no se forme el revuelo en el restaurante. La sede acaba siendo destruida por Hipopótamo y Koroviev en el capítulo 28.

El discurso satírico contra la sociedad moscovita tiene lugar en el capítulo del espectáculo de Voland, en el capítulo 12 de la obra vemos como medio Moscú ha asistido al espectáculo de magia negra. El pueblo y los intelectuales acuden escépticos a este espectáculo. Sin embargo, un espectáculo que consistía en hacer magia negra y explicarla, acaba convirtiéndose en la herramienta del autor para mostrarnos la verdadera cara de la sociedad moscovita de después de la Revolución. Aunque al principio recelosos, todos los presentes deciden quedarse y usar el dinero que mágicamente aparece en sus bolsillos, del mismo modo que reciben las prendas de ropa que Hipopótamo y Koroviev regalan. Todos olvidan sus prejuicios contra la magia y deciden

creer y mostrar su avaricia. Al día siguiente el resto de Moscú quiere ir al espectáculo, sin embargo, el dinero mágico no es nada más que recortes y la ropa desaparece dejando a los ciudadanos que cambiaron sus pendras por las nuevas, desnudos.

Otra muestra de la sociedad humana es la fiesta de Voland. Margarita, la amante del maestro, es elegida para recibir a los invitados de la infernal fiesta en el apartamento 50. Cuando Margarita llega ante Voland el autor lo presenta diciendo: «El que no existía estaba sentado en la cama» (Bulgákov, 2002: 316). En este capítulo, el autor, a través de Margarita, nos describe los ojos del jefe de los demonios, uno de ellos, el ojo derecho, parece ver lo más profundo de las almas. Durante la fiesta, Margarita debe recibir a los condenados. Mientras estos llegan, el séquito de Voland le cuenta a Margarita los pecados que cometieron. El autor aprovecha este desfile de difuntos para desarrollar el discurso satírico a través de la figura de Frida, una mujer que tuvo un hijo fuera del matrimonio y lo enterró, su castigo es recibir todos los días el pañuelo con el que enterró al pequeño. Ante este hecho Margarita pregunta por el padre del niño que debería estar condenado también pero Hipopótamo le responde que no fue él el que enterró al niño.

Aparte de la hipocresía, el principal objeto de la sátira que desarrolla Bulgákov en *El maestro y Margarita* es la falta de misericordia en la sociedad y el régimen político e ideológico que gobierna la Unión Soviética durante estos años. Los personajes humanos buscan su propio beneficio. El único que busca luchar por el amigo fallecido, Iván, acaba en el manicomio. La misericordia no se encuentra entre las calles del Moscú que Bulgákov dibuja. Sin embargo, el autor tiene cierta esperanza y quiere creer que esto puede cambiar. Las guerras y las revoluciones han hecho mella en el autor pero aún cree que puede haber una salvación para el hombre, y así lo plasma en su obra. Al final de la primera parte el narrador interpela al lector a seguir leyendo y al comienzo de la segunda parte el autor nos habla del amor verdadero y de la posibilidad de su triunfo. Es en este estadio donde la obra deja de ser simplemente una sátira con elementos alegórico-fantásticos para ser eso y además un ejemplo de redención.

Las muestras de misericordia que Bulgákov introduce dentro de su sátira ayudan a aumentar el ataque crítico de esta. Estos actos son tres, el acto de misericordia de Dios, el de Margarita y el del maestro. El acto de misericordia de Dios es el de regalarle la eternidad juntos al maestro y a Margarita; el acto de misericordia de Margarita es el de

pedir como gracia que a Frida no le pongan más el pañuelo con el que sepultó a su hijo, al hacer esto muestra un comportamiento desinteresado que conmueve a Voland que le concede eso y su verdadero deseo, la vuelta del maestro; el acto de misericordia del maestro es con Poncio Pilatos. El personaje de la novela que el personaje escribió se encuentra en un limbo en su palacio, sin poder ascender al descanso eterno. El maestro se apiada de su personaje y le concede la libertad. Estas muestras de misericordia no ocurren en Moscú sino en el lugar donde reside Dios, en el espacio fantástico del apartamento 50 y en el limbo. Esto refuerza la crítica de que la misericordia no se encuentra en las calles de Moscú.

Con la sátira elaborada por Bulgákov a principios del siglo XX, vemos como el discurso satírico evoluciona a través del tiempo y los géneros literarios. Ya no es una serie de discursos o un compendio de viajes, ahora es una de las distintas facetas que componen la historia de una novela.

#### **4. Conclusión**

Como conclusión, se muestra, por lo tanto, que la sátira es un arma muy elaborada que permite a la literatura ir más allá de lo estético y llegar a lo pragmático, al uso social, que es el de la crítica y, especialmente, a la crítica al discurso político. Esto demuestra que una ideología puede ser aplastada por un texto y esto puede llevar, como en el caso de Bulgákov, al temor de la clase política ante los textos y a su censura o prohibición.

Hemos comprobado como las claves de este discurso han ido variando dependiendo del texto y del uso que hiciera de ellas. También hemos comprobado que aunque la crítica de la sátira vaya contra una institución política, administrativa o religiosa, el verdadero objeto de la sátira es siempre el hombre pues lo que lleva al autor a escribirla son los vicios del ser humano y su hipocresía. Debido a esto, cualquier sátira escrita en la historia de la literatura tiene vigor ahora mismo no solo como texto literario usado para el deleite estético, sino también como discurso satírico que denuncie las faltas de los hombres para con los de su propia especie.

## **Bibliografía**

BULGÁKOV, MIJAÍL (2002): *EL MAESTRO Y MARGARITA*, MADRID, DIARIO EL PAÍS.

БУЛГАКОВ, МИХАИЛ (1993): ТЕАТРАЛЬНЫЙ РОМАН, МАСТЕР И МАРГАРИТА, КИЕВ, БОГДАНА.

FEIJÓO FERNÁNDEZ, JAIME: *SÁTIRA, ELEGÍA, IDILIO: LAS FORMAS DE LA POESÍA SENTIMENTAL Y EL PROBLEMA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS EN EL CLASICISMO DE WEIMAR*. [EN LÍNEA]. [HTTP://USUARIS.TINET.CAT/ASGC/FORUM/AUTORS/FEJOO/FEJOO1.HTML](http://usuaris.tinet.cat/asgc/forum/autors/fejoo/fejoo1.html) [CONSULTA: 10/05/2014].

KERMAN, ALVIN B. (1965): *THE PLOT OF SATIRE*, NEW HEAVEN, YALE UNIVERSITY PRESS.

MARTÍNEZ DEL CASTILLO, JESÚS GERARDO. *EL LOGOS SEMÁNTICO Y EL LOGOS APOFÁNTICO* [EN LÍNEA]. [ENÉRGEIA III.ONLINE-ZEITSCHRIFT FÜR SPRACHWISSENSCHAFT. SPRACHPHILOSOPHIE UND SPRACHWISSENSCHAFTSGESCHICHTE](http://www.energeia.com/online-zeitschrift-fuer-sprachwissenschaft-sprachphilosophie-und-sprachwissenschaftsgeschichte). 50-80. [CONSULTA: 01/05/2014].

POLLARD, ARTHUR (1970): *SATIRE, BRISTOL, THE CRITICAL IDIOM*.

SWIFT, JONATHAN (1992): *LOS VIAJES DE GULLIVER*, MADRID, CÁTEDRA.

VALLE-INCLÁN, RAMÓN (2008 [1961]): *LUCES DE BOHEMIA*, 55.ª ED., MADRID, ESPASA CALPE.