SILVANA SERAFIN
Università di Udine

MITI A CONFRONTO NELLA «LEYENDA DE LA TATUANA»

«Leyenda de la Tatuana», una delle prime esperienze letterarie di Miguel Angel Asturias, figura nella collezione di racconti e di leggende intitolata *Leyendas de Guatemala* (1930). Il libro intero, feconda fusione di influenze indigene e spagnole, di surrealismo, di realismo magico, di musica, di pittura, di drammi, vive e si sviluppa, secondo la ben nota teoria del Pos, nell'opposizione come principio di struttura. Opposizione che unisce due elementi diversi, legati, però, in modo tale, da essere imprenscindibili l'uno dall'altro, fino a costituire un'unità [1].

Molteplici sono le strutture dialettiche che emergono nel corso della lettura; senza dubbio le più evidenti sono quelle di carattere mitologico. La «Leyenda de la Tatuana» costituisce, infatti, un esempio sicuro di armonizzazione/confusione del mito pagano e del mito cristiano. Ispirata a Chimalmat, la dea resasi invisibile dopo un incantesimo, la leggenda in un primo momento, come specifica lo stesso Asturias doveva intitolarsi «de la Tatuada, por tratarse de un tatuaje que tiene la virtud mágica de hacer invisible a la persona, y por lo tanto, de ayudar a los presos a evadir de las más guardada cárceles. En el fondo, creo que se trate de la repetición de la leyenda de Chimalmat, la diosa que en la mitología quiché se torna invisible por encantamiento» [2].

Fin dalle prime parole del testo, il lettore s'imbatte in una contraddizione, sia pure riferita all'immagine reale del maestro Almendro, antico sacerdote maya che, dopo l'arrivo degli spagnoli, è riconosciuto come maestro per la vastità della conoscenza e per la profondità di pensiero. Al termine maestro [3],

[1] Cfr. H.J. Pos, *La notion d'opposition en linguistique*, «Onzième Congrès international de Psycologie», Paris 1938.

[2] M.A. Asturias, *Leyendas de Guatemala*, Madrid, Salvat Edjtores, S. A., 1970, pp. 161-162. Le successive citazioni porteranno il riferimento della pagina tra parentesi all'interno del testo.

[3] Nel *Dizionario di teologia biblica* (Casale, Marietti, 1965, p. 82) leggiamo, infatti: «Mentre i capi di questo mondo dimostrano il loro potere esercitando il dominio, egli sta in mezzo ai suoi

di matrice filosofico-ebraica, si abbina il nome Almendro, di evidente origine vegetale come tutta la descrizione della nascita del personaggio. Si tratta di un albero dalle sembianze umane, ma anche di un uomo in perfetta simbiosi con la natura, secondo credenze animiste: poiché in botanica il mandorlo appartiene alla famiglia delle rosacee, l'uomo Almendro «tiene la barba rosada» (p. 37).

In ogni cultura primitiva l'albero costituisce la mediazione tra terra e cielo, in modo particolare tra gli *indios* che usavano impiantarne uno in mezzo alla piazza principale del paese, indicando proprio in quel punto il centro del mondo [4]. Non dobbiamo dimenticare, inoltre, che gli Ahpús, gli dèi della mitologia maya-quiché sono generati da un albero e da Ixquic, dea della fecondità presentata simbolicamente dalla luna piena. Allo stesso modo dell'albero isolato in mezzo alla piazza, il maestro «occidentale» è isolato dal proprio sapere, ma rispettato per l'alto valore culturale e morale, per l'esperienza conoscitiva del patrimonio mitico e dell'arte narrativa. Pertanto, come rileva la Pittarello, «la sotanza vegetale, viene ad essere nell'opera asturiana, simbolo del potere per eccellenza, e in quanto datrice di vita, sinonimo della massima bontà» [5].

I miti si confondono anche quando si parla di oro o di fantasmi, entrambe categorie analizzate in maniera difforme secondo i diversi punti di vista, pur essendo per Asturias la concezione del tempo e dello spazio essenzialmente indigena. In effetti l'anno considerato è suddiviso in venti periodi o mesi di venti giorni ognuno, secondo la tradizione maya testimoniata dagli *Anales de los Xabil*, ben conosciuti dall'autore. Inoltre, viene evidenziato il «Lugar de la Abondancia» che, nell'America centrale corrisponde al Paradiso terrestre. Ed è proprio da questo luogo che proviene, già vecchio, il maestro Almedro il quale «repartió el alma entre los caminos. Cuatro eran los caminos y se marcharon por opuestas direcciones hacia las cuatro extremidades del cielo. La negra extremidad: Noche sortílega. La verde extremidad: Tormenta primaveral. La roja extremidad: Guacamayo o éxtasis del trópico. La blanca extremidad: Promesas de tierras nuevas. Cuatro eran los caminos» (p. 37).

Nell'immagine della separazione tra anima e corpo vi è un riferimento alla cultura cristiana. Gli *indios*, infatti, alludendo allo spirito e alla materia, non confondono mai i due termini, dal momento che, come afferma Girard, «l'og-

come colui che serve» (Luca 22,25); «Egli è maestro, ma è venuto per servire e per dare la propria vita» (Giovanni 13,13).

[4] Cfr. R. Girard, *la Bibbia maya*, Milano, Jaca Book, 1976 (tit. orig. *Le popol-Vuh. Histoire culturelle des maya-quichés*, Paris, Payot, 1972), p. 101.

[5] E. Pittarello, *Essenza e funzione del mondo vegetale nell'universo «primitivo» di Miguel Angel Asturias*, «Studi di letteratura ispano-americana», 6, 1975, p. 75.

getto della loro adorazione non è la cosa creata, bensì la virtù divina che si trova in essa« [6] e che si identifica con la creazione stessa. I percorsi Nero, Verde, Rosso, Bianco rientrano, invece, nella concezione maya-quiché della divisione del cosmo: quattro sono le parti che formano il cielo, la terra e gli inferi, caratterizzate rispettivamente dalla tonalità nera, rossa, gialla, bianca. Asturias sostituisce il giallo con il verde, pure esso colore liturgico, in quanto i sacerdoti nel periodo di passaggio del sole allo Zenit, in corrispondenza della tormenta primaverile, vestivano di verde.

Il nero è il colore della morte e della «noche sortílega»; il rosso è il colore del fuoco solare e si riferisce al guacamayo, l'uccello del sole e all'estasi del Tropico; il bianco è il colore della luce e del cammino della vita, per cui, anche nella visione asturiana, esso corrisponde alla promessa di terre nuove.

Quattro, dunque, sono i cammini secondo Asturias e secondo il Popol-Vuh. In effetti, per giungere a Xibalbá, luogo della sparizione e della morte nella concezione maya, si attraversano quattro percorsi: «uno era rojo, otro negro, otro blanco y otro amarillo» [7]. Ed ecco la descrizione di Asturias: «– ¡Caminín! Caminito! ... – dijo al Camino Blanco una paloma blanca, pero el Caminito blanco no la oyó. Quería que le diera el alma del Maestro, que cura de sueños. Las palomas y los niños padecen de este mal.

– ¡Caminín! Caminito! ... – dijo al Camino Rojo un corazón rojo; pero el Camino Rojo no lo oyó. Quería distraerlo para que olvidara el alma del Maestro. Los corazones, como los ladrones, no devuelven las cosas olvidadas.

– ¡Caminín! Caminito! ... – dijo el Camino verde un emparrado verde, pero el Camino Verde no lo oyó. Quería que con el alma del Maestro le desquitase algo de su deuda de hojas y de sombra.

¿Cuántas lunas pasaron andando los caminos?

¿Cuántas lunas pasaron andando los camminos?» (pp. 37-38).

La tecnica della ripetizione di una parola o di una frase intera, propria dell'architettura letteraria dei maya, viene ripresa da Asturias: cambiano immagini e personaggi, mentre permangono intatti significato e struttura. Nella ripetizione si sottolinea, infatti, un momento emozionalmente importante, un'evocazione tanto più magica e profonda quanto più monotona. Asturias non rinuncia mai al piacere della poesia che sviluppa sui motivi della leggenda e del sogno, su quel particolare «surrealismo magico» [8], trasformato in atteggiamento esistenziale, costantemente in bilico tra realtà e fantasia.

[6] *Ivi* p. 237.

[7] *Popol-Vuh*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 54.

[8] Nonostante il carattere troppo «intellettuale» del surrealismo francese, Asturias ne condivide l'idea portante: la letteratura deve liberarsi dal dominio della logica, riscoprire il piacere del gioco,

Il tempo dei «Caminos» è segnato dalle fasi lunari, proprio come durante gli antichi maya: *Los libros de Chilám Balám* riferiscono di un calendario lunare precedente a quello solare, di natura femminile. non possiamo dimenticare d'altra parte che la luna simboleggia una divinità.

Il più veloce «el Camino Negro, el camino al que ninguno habló en el camino, se detuvo en la ciudad, atravesó la plaza y en el barrio de los mercaderes, por un ratito de descanso, dió el alma del Maestro al Mercader de Joyas sin precios» (p. 38). Come appare nel *Popol-Vuh* il sentiero nero è quello della perdizione. Asturias ne esaspera l'aspetto animistico, assegnandogli la funzione distruttiva dell'equilibrio naturale e linguistico, ma anche quella creativa per lo sviluppo dell'azione. La contraddizione viene spiegata facilmente: nella filosofia maya i valori positivi per attuarsi hanno bisogno di quelli negativi, per cui il «camino negro», a differenza degli altri che si trovano in campagna – e che perciò rappresentano la positività –, passa attraverso la città. Qui, esso si sofferma nel quartiere dei mercanti infondendo l'anima ad un gioielliere, figura tipicamente europea o di paesi che vivono sul mare e che basano la loro economia su di un particolare tipo di commercio, sconosciuto al mondo indigeno, avvezzo all'interscambio, ma non all'avidità.

La narrazione si interrompe per lasciare spazio alla poesia: «Era la hora de los gatos blancos. Iban de un lado a otro. ¡Admiración de los rosales! La nubes parecían ropas en los tenderos del cielo» (p. 38). Una poesia espressa in immagini mitologiche che l'autore crea e unisce attraverso soluzioni dal gusto sfumato.

Riappare Almendro che, saputo quanto fatto dal «Camino Negro», «tomó naturaleza humana nuevamente, desnudándose de la forma vegetal en un riachuelo que nacía bajo la luna ruboroso como una flor de almendro, y encaminóse a la ciudad» (Ivi). Evidente è la relazione che si crea tra luna, fiori di mandorlo e fiume. Essa è tesa a dimostrare la provenienza «naturale» di Almendro attraverso l'utilizzazione della metafora, propria del mondo maya, ma usata da Asturias con una sfumatura diversa: la traslazione letteraria di immagini viene caricata di particolare emozione poetica.

Il maestro incamminatosi di buon mattino «llegó al valle después de una jornada en el primer dibujo de la tarde, a la hora en que volvían los rebaños, conversando a los pastores, que contestaban monosilábicamente a sus preguntas, extrañados, como ante una aparición, de su túnica verde y su barba rosada» (p. 38). L'immagine ieratica che si muove fra i pastori come presenza anomala e inquietante, ricorda la figura di Gesù. Il colore stesso della tunica si presta ad una

proprio dell'infanzia. tutto ciò significa, per l'autore, esprimere la misteriosa vitalità dell'indio, della lingua maya, ricca di espressività e di evocazioni magiche.

comparazione: mentre Cristo ricorre al bianco, simbolo di purezza, Almendro usa il verde che simbolizza, insieme alla barba rossa, la propria origine vegetale.

Nella città si presentano immagini di vita sociale insieme a tematiche poetiche in cui ombre e suoni hanno carattere preminente nella costruzione della situazione: «Hombres y mujeres rodeaban las pilas públicas. El agua sonaba a besos al ir llenado los cántaros. Y guiado por las sombras, en el barrio de los mercaderes encontró la parte de su alma vendida por el Camino Negro al Mercader de Joyas sin precios. La guardaba en el fondo de una caja de cristal con cerradores de oro» (p. 38).

Nella dualità anima/oro viene anticipata la relazione spirito-positivo/materia-negativa. Non possiamo dimenticare che l'oro, come già evidenziato all'inizio, è simbolico dell'avidità; pertanto si inverte la relazione cassa-prigione/anima prigioniera poiché l'amore per l'oro è in realtà una schiavitù dell'anima, mentre un'anima prigioniera è il simbolo più puro della libertà.

Impaziente il maestro si avvicina al mercante e, pur di riavere l'anima, offre «cien arrobas de perlas», smeraldi «grandes como maíces, de cien en cien almudes, hasta formar un lago de esmeraldas», «amuletos, ojos de namik para llamar el agua, pluma contra la tempestad, mariguana para su tabaco», pietre preziose per costruire in mezzo al lago di smeraldi «un palacio de cuento». Ogni volta la risposta è sempre negativa: «Sus ojas no tenían precios», ripete il Mercante, senza cuore, aggiungendo alla fine «¿ a qué seguir hablando? –, ese pedacito de alma lo quería para cambiarlo, en un mercado de esclavas, por la esclava más bella» (pp. 38-39).

Si ripropongono, ancora una volta, nell'opposizione maestro/mercante, i simboli antitetici di figure opposte, evidenti anche nella struttura linguistica, ossia nella continua offerta del maestro e nel ripetuto diniego del mercante: il sapere del maestro è la conoscenza – la forza sta perciò nello spirito – il sapere del mercante è la capacità di guadagno – la sua forza sta nella ricchezza, nella materia –.

La rinnovata dualità contrastiva spirito/materia si concretizza nella medesima soluzione: l'anima-schiava. Entrambi i personaggi, per completarsi, hanno bisogno dello stesso soggetto. Non è casuale che tale soggetto sia una schiava che, per condizione propria può entrare nel tempo mitologico del maestro. Poiché si tratta di un soggetto femminile, nella narrazione si inseriscono ulteriori contrapposizioni tra uomo/donna, tra potere materiale/potere materiale – dato che la schiava è desiderata per la bellezza – e tra potere spirituale/potere spirituale poiché la schiava sarà la sostituzione di un pezzetto di anima. In questi due ultimi casi assistiamo ad una situazione di equilibrio reciproco.

La relazione tra il maestro Almendro e il «Mercader de Jovas sin precios», si sviluppa, in effetti, nella ricerca di qualcosa che può soddisfare ambedue. Essendo il mercante simbolo della corruzione, ciò che il maestro offre sono sol-

tanto oggetti materiali: «arrobas» [9] di perle, smeraldi che Asturias, utilizzando una metafora indigena, definisce «grandes como maíces». Non riuscendo nell'intento, Almendro propone, in un secondo momento, oggetti magico-spirituali, profondamente indigeni, come amuleti, piume, marijuana. Quest'ultima è una droga preziosa – specifica l'autore – che avrebbe permesso al mercante di eccitarsi e di sperimentare fenomeni allucinanti (pp. 162-163). Non è casuale, in tutto il Sudamerica, l'uso diffuso della marijuana per sviluppare il potere sensoriale idoneo a cogliere il senso magico delle cose.

Ciò che interessa sottolineare, è la mutata natura delle offerte: da oggetti di carattere europeo ad elementi magici, tipicamente indigeni, per conquistare qualcosa che sta al di fuori dei due contendenti e che contribuisce a separarli sempre più. Oltre allo scontro dialettico, spesso ripetitivo sia pur mutevole nelle immagini che il dialogo propone, si percepisce un'atmosfera sacrale ruotante intorno alla narrazione «religiosa». Lo stesso atteggiamento timido del maestro e la tracotanza del mercante ricordano certe figure dell'iconografia religiosa occidentale, immerse in un'aura irreale.

Ad aumentare tale sensazione è un filo di fumo: «Una hebra de humo de tabaco separaba la realidad del sueño, los gatos negros de los blancos y al Mercader del Extraño comprador, que al salir sacudió sus sandalias en el quicio de la puerta. El polvo tiene maldición» (p. 39). I temi poetici-onirici, tanto cari ad Asturias, pregni di surrealismo sfumato, si affiancano alla tematica eterna della terra. All'immagine profana del mercante nell'atto di scuotere i sandali fa da contrappunto, infatti, la forza magica della polvere, o meglio della terra dall'influenza malefica.

È trascorso ormai un anno di «cuatrocientos días» quando ritroviamo il mercante di ritorno da paesi lontani, accompagnato dalla schiava comprata con l'anima del maestro, e da trenta servitori a cavallo. «– ¡No sabes-decía el Mercader a la esclava, arrendado en su caballería-cómo vas a vivir en la ciudad! ¡Tu casa será un palacio y a tus órdenes estarán todos mis criados, yo el último, si así lo mandas tu! – Allá-continuaba con la cara a mitad bañada por el sol – todo será tuyo. ¡Eres una Joya, y yo soy el Mercader de Joyas sin precios! ¡Vales un pedacito de alma que no cambié por un lago de esmeraldas! ... En una hamaca juntos veremos caer el sol y levantarse el día, sin hacer nada, oyendo los cuentos de una vieja mañosa, que sabe mi destino. Mi destino dice, está en los dedos de una mano gigante, y sabrás el tuyo, si así lo pides tú!» (Ivi).

La situazione è mutata, ma permane uguale la corposità del mercante, come si evince dalla relazione con la schiava e dall'ostentazione di ricchezza. Uni-

[9] Un'*arroba* è un peso di 25 libbre – Kg 11, 502.

co fattore distintivo è la necessità, sia pure di carattere materiale, di conoscere il futuro e di fare previsioni. Tuttavia, anche quest'ultimo aspetto si inserisce perfettamente nella dimensione del mercante quale figura occidentale: captando il tempo storico egli anticipa il proprio futuro, convinto che il destino sia racchiuso tra le dita della mano di un gigante. Diversamente la schiava, concreta espressione del tempo storico e del tempo mitologico, essendo oggetto di equilibrio e del mercante, e del maestro, può conoscere l'avvenire soltanto se lo desidera.

Il lettore non ha, ancora, incontrato la schiava in questione, ma se ne avvicina gradualmente, fino a focalizzare una figura in lontananza. Come di consueto, Asturias confonde, in un'atmosfera di sogno, paesaggio e personaggio: «La esclava se volvía al pasaje de colores diluidos que la distancia iba diluyendo a la vez» (Ivi). Giocando con le parole, l'autore costruisce immagini di sottile poesia, non del tutto necessarie all'economia della storia, ma essenziali per lo sviluppo della ricerca letteraria, per la creazioni di situazioni eteree. Egli, secondo quanto rileva il Bellini, «rende questa atmosfera magica ed evanescente in passaggi di pura poesia che immettono il lettore in un mondo favoloso, in cui paesaggio e resti delle antiche architetture ritrovano la primitiva armonia, acquistano nuovo e misterioso significato» [10].

Ecco finalmente la schiava, accompagnata dal mercante: «La esclaba iba desnuda. Sobre sus senos, rodaba su cabellera negra, envuelta en un solo manojo, como una serpiente. El Mercader iba vestido de oro, abrigadas las espaldas con una manta de lana de chivo. Palúdico y enamorado, al frío de su enfermedad se unía el temblor de su corazón. Y los treinta servidores montados llegaban a la retina como las figuras de un sueño» (Ivi). L'immagine permane sfumata, mentre il tempo fissa per sempre il momento.

Tuttavia visibili sono ulteriori elementi essenziali all'evoluzione della leggenda: la nudità della schiava, e il vestito d'oro del mercante. Ciò testimonia come la schiavitù sia povertà a differenza del potere che riluce nella ricchezza. Ed ancora: il mantello della schiava è costituito dagli stessi capelli che ricordano un serpente, mentre quello del mercante è di pelle di capra. Elemento umano ed elemento animale sono nuovamente comparati nelle immagini serpente/capra, rispettivamente animale mitico e animale domestico.

Da qui l'inevitabile conclusione: la schiava è simbolo di eternità, mentre il mercante presenta il quotidiano che trae forza da contrasti esteriori – *palúdico/frío/enfermedad* – e interiori – *enamorado/temblor/corazón* –. Non c'è, quindi, possibilità di incontro tra schiava e mercante; Asturias, per risolvere il

[10] G. Bellini, *La narrativa di Miguel Angel Asturias*, Milano, Cisalpino, 1966, p. 21.

problema, ricorre all'improvviso cambiamento di situazione: «Repentinamente, aislados goterones rociaron el camino, percibiéndose muy lejos, en los abajaderos, el grito de los pastores que recogían los ganados, temorosos de la tempestad. Las cabalgaduras apuraron el paso para ganar un refugio, pero no tuvieron tiempo: tras los goterones, el viento azotó las nubes, violentando selvas hasta llegar al valle, que a la carrera se hechaba encima las mantas mojadas de la bruma, y los primeros relámpagos iluminaron el paisaje, como los fogonazos de un fotógrafo loco que tomase instantáneas de tormenta. / Entre la caballería que huían como asombros, rotas las riendas, ágiles las piernas, grifa la crin al viento y las orejas vueltas hacia atrás, un tropezón del caballo hizo rodar al mercader al pié de un árbol, que, fulminado por el rayo en ese instante, le tomó con la raíces como una mano que recoge una piedra, y le arrojó al abismo» (pp. 39-40).

È la maledizione «del polvo», – che in Guatemala (ed Asturias lo ricorda bene)prende forma di terremoto –, a porre fine all'apparente tranquillità del momento proponendo un ulteriore opposizione narrativa: quiete/tempesta. In tale brano, al di là dei toni descrittivi elevati, vi è un elemento assolutamente estraneo alla situazione. Si tratta del fotografo pazzo che, nel tentativo di testimoniare l'eternità, impone ancora una volta la presenza occidentale; o meglio egli impone il tempo storico, dato dalla macchina fotografica, sul tempo mitologico, concretizzato nella ribellione della natura. Nell'evidente richiamo surrealista, Asturias spezza per un momento il ritmo magico della narrazione, prontamente ricreato nel gioco delle istantanee e nella morte improvvisa del mercante, annunciata dal destino. Data la velocità dell'evento, non vi è spazio per alcuna considerazione.

Nel frattempo, il maestro Almendro alla disperata ricerca della propria anima, girovaga per la città, senza mèta precisa «asustando a los niños, recogiendo basuras y dirigiéndose de palabra a los asnos, a los bueyes y a los perros sin dueño, que para él formaban con el hombre la colección de bestias con mirada triste» (p. 40). Tale presenza «mistica» – anche se in questo caso la pazzia corrisponde ad una assenza di anima – fa da contrappunto, ancora una volta, a quella pragmatica del mercante: in tal modo la narrazione oscilla sempre più fra atmosfere sacre e profane.

Finalmente Almendro bussa alla porta della casa del mercante ed appare la schiava, unica sopravvissuta alla tempesta. Vediamo come Asturias descrive l'atteso incontro, che si costruisce intorno ad una ricerca senza tempo, infinita: «¿Cuántas lunas pasaron andando los caminos? ... – preguntaba de puerta en puerta a las gentes, que cerraban sin responderle, extrañadas, como ante una aparición, de su túnica verde y su barba rosada. / Y pasado mucho tiempo, interrogando a todos, se detuvo a la puerta de Mercader de Joyas sin precio a preguntar a la esclava, única sobreviviente de aquella tempestad: – ¿Cuántas lunas pasaron andando los caminos? ... / El sol que iba sacando la cabeza de la ca-

misa blanca del día, borraba en la puerta, claveteada de oro y plata, la espalda del Maestro y la cara morena de la que era un pedacito de su alma, joya que no compró con un lago de esmeraldas. / – ¿Cuántas lunas pasaron andando los caminos? ... / Entre los labios de la esclava se acurrucó la respuesta y endureció como sus dientes. El maestro callaba con insistencia de piedra misteriosa. Llenaba la luna del Buho-Pescador. En silencio se lavaron la cara con los ojos, al mismo tiempo, como dos amantes que han estado ausentes y se encuentran de pronto» (Ivi).

La narrazione, ritornata al tempo mitologico del «Buho-Pescador» – più o meno un anno del calendario maya –, incalza via via sino a raggiungere l'apice con il ritrovamento dell'anima da parte del maestro: senza dubbio uno degli incontri letterari più emozionanti proprio per quel suo manifestarsi e nascondersi. Di fronte ad una porta d'oro e d'argento, sfacciata esibizione dell'importanza del mercante, vi sono una «espalda/cara» – ovvero il maestro e la schiava – il cui significato simbolico riconduce alla dualità corpo/anima, presentata come un dietro/davanti.

Le immagini usate, trattandosi appunto di tempo mitologico, trovano ispirazione negli oggetti, secondo la migliore tradizione indigena, più che mai evidente nei seguenti esempi: «La respuesta endureció como sus dientes», «El Maestro callaba con insistencia de piedra misteriosa». Quest'ultimo riferimento ha un preciso significato: poiché il maestro conosce la lingua dell'ossidiana, ossia la pietra parlante, egli deve per forza tacere come una pietra misteriosa.

Improvviso il ritorno al tempo storico: «La escena fue turbada por ruídos insolentes. Venían a prenderles en nombre de Dios y del Rey, por brujo a él y por endemoniada a ella. Entre cruces y espadas bajaron a la cárcel, el Maestro con la túnica verde y la barba rosada y la esclava luciendo las carnes que de tan firmes parecían de oro» (Ivi). L'Europa delle persecuzioni in nome di Dio e del Re appare in tutta la sua assurdità. Croci e spade unite contro la natura del maestro e della sua anima che, nella trasfigurazione della situazione, possiede realmente le carni d'oro. Ciò è motivo di ulteriore contrasto, riassunto nella correlazione carne/natura/corpo comprensivo di anima/oro da una parte e dall'altra di croci-spade/ideologia/mente/carcere. È la medesima relazione instauratasi con il mercante, anche se egli presenta l'Occidente avido e corrotto e solo, in seguito, il piacere fisico della materia.

Nel brano sopracitato la fisicità appartiene al maestro e alla sua anima proprio perché Asturias vuole sottolineare la supremazia del corpo sullo spirito, a differenza delle credenze occidentali che pongono sempre come esasperazione mercante/Dio-re.

Osserviamo il suggerimento risolutorio che Asturias propone al maestro e alla sua anima: «Siete meses después se les condenó a morir quemados en la Plaza Mayor. La víspera de la ejecución, el Maestro acercóse a la esclava y con la

uña le tatuó un barquito en el brazo diciéndole: / – Por virtud de este tatuaje, Tatuana, vas a huir siempre que te halles en peligro, como vas a huir hoy. Mi voluntad es que seas libre como mi pensamiento; traza este barquito en el muro, en el aire, donde quieras, cierra los ojos, entra en él y vete ... / ¡Vete, pues mi pensamiento es más fuerte que ídolo de barro amasado con cebollín! / ¡Pues mi pensamiento es más dulce que la miel de las abejas que liban la flor del suquinay! / Pues mi pensamiento es él que se torna invisible! (pp. 49-41).

Le forze della libertà, dell'incantesimo, del pensiero che si crea e si rafforza nella ripetizione stessa delle parole, del tempo mitologico non temono catene. Animismo e magia liberano l'individuo da vincoli fisici e morali. La leggenda si conclude con la salvezza dell'anima e con la liberazione dello spirito: «Sin perder un segundo la Tatuana hizo lo que el Maestro dijo: trazó el barquito, cerró los ojos y entrando en él – el barquito se puso en movimiento –, escapó de la prisión y de la muerte. / Ya la mañana siguiente, la mañana de la ejecución, los alguaciles encontraron en la cárcel un árbol seco que tenía entre las ramas dos o tres florecitas de almendro, rosadas todavía» (p. 41).

Come all'inizio del racconto, il maestro libera nuovamente l'anima; ora, però, le attribuisce poteri magici in grado di contrastare gli attacchi massicci del mondo occidentale. Soluzione questa che sanziona la vittoria del mito indigeno su quello cristiano, ma anche della letteratura sulla mitologia. L'arte del narrare si presenta, infatti, come appropriato veicolo di «miracoli» che traggono origine dal patrimonio di immagini assimilate dal narratore. Questi, nel raccontarle pubblicamente, le modifica, alterando ogni tipo di mitologia: la fervida fantasia dello scrittore attua, pertanto, un «miracolo stilistico» proponendo al lettore una propria rinnovata mitologia.