

Una forma breve olvidada: la *praga* portuguesa de tradición oral¹

CARLOS NOGUEIRA

Centro de Tradições Populares Portuguesas

“Prof. Manuel Viegas Guerreiro”

Universidade de Lisboa

La *praga* (‘maldición’),² género del discurso al que el emisor recurre por atribuírsele tradicionalmente un poder mágico de destrucción de un oponente, es ilegal y marginal, porque, de acuerdo con la ortodoxia judeo-cristiana, no pasa de ser un texto herético, maldito, cuya naturaleza ético-moral es fuertemente negativa y contraria al pacifismo del mensaje de Cristo.³

La maldición es una condena dinámica y vitalista que nos coloca delante de la evidencia de las raíces remotas del género y de su disposición marcadamente antropológica y onto-existencial (la preservación de mí mismo que determina la eliminación violenta del otro), a pesar del humor desatado y más o menos inventivo que a veces atenúa los efectos inmediatos de su mordacidad. Concretemos con este “esconjuro”, o “conjuro”, que tiene la configuración de una maldición en verso, inmediatamente reconocible como tal. La única (y decisiva) diferencia

¹ Traducción al español de Raúl Eduardo González.

² [En portugués, el término *praga* designa tanto un género literario como una expresión cualquiera de censura, repudio, imprecación o condena; en mucho menor grado se emplea *maldição*, en el segundo sentido. He preferido, en general, usar *praga* en la traducción, en el sentido de ‘género literario’. N. del T.].

³ Por ello mismo, la “maldición” es nombrada en portugués como uno de los dos pecados mayores en la “Oración para decir en la confesión”: “*Acuso-me, Senhor, da minha vida passada, juramentos falsos, pragas, mentiras, ofícios divinos, jejuns de igreja, faltas de missa, caridade, piedade...*” [“Acúsome, Señor, de mi vida pasada, juramentos falsos, *maldiciones*, mentiras, oficios divinos, ayunos de iglesia, faltas a misa, caridad, piedad...”] (Fontes, 1979: 70).

con respecto a la maldición canónica es que el objeto de la imprecación de este texto mágico-religioso no es una persona, sino, propiamente, la entidad mayor del universo del mal:

*Foge de mim, Lucifer,
que te esmago se eu quiser
com pilão ou com colher
para depois te comer.*

*Vade retro, Satanás,
que te meto no cabaz
onde esmagado serás
pelas pinças da tenaz.*

*Vai à vida, Belzebu,
mete os cornos no baú,
que te embrulho em pano-cru
e te como com peru,
glu, glu, glu, glu, glu, glu, glu, glu.⁴*

(Vieira, 2006: 7, 20)

En cuanto micro-narrativa lírica que anuncia una acción —organizada por la voz de un actante agresivamente satírico que se rebela contra la sumisión a la que pretenden reducirlo—, este poema es una ejemplar consubstanciación de los efectos de la ira con que se forma la circunstancialidad humana en la que todos participamos. Si lo que se persigue por medio de la praga es la densificación de un mal, no es, pues, por

⁴ [“Huye de mí, Lucifer, / que te aplasto si lo quiero, / con mortero o con cuchara, / para comerte después. // Vade retro, Satanás, / que te meto en la canasta, / donde aplastado serás / por las pinzas de tenaza. // Fuera de aquí, Belcebú, / mete los cuernos al baúl, / que te envuelvo en paño crudo / y te como con pavo”]. El texto que cito, aunque separando sus estrofas, constituye “*uma adaptação de uma história da tradição popular*” (Vieira, 2006: 7, 20). Adélia Carvalho, con quien conversamos sobre el tema de las maldiciones, recordó una versión que escuchó varias veces en una aldea de Penafiel, distrito de Porto, a una mujer septuagenaria que vive aún.

casualidad que se recurra a una inventiva de lo concreto disfemístico, a un arrebatamiento semántico que necesita de un léxico paroxístico, de expresiones sacudidas por sentimientos vehementes, declarativos.

El aire juvenil de aquella praga-conjuero y del sujeto de la enunciación – mortífero en su mal humor, pero también alegremente licenciado – se asienta en la estilística de la repetición,⁵ que por sí sola infunde la energía propia de los jóvenes, la cual desgasta y vence por la saturación impuesta al otro dada la acumulación de los mismos signos lingüísticos (lo que concuerda con la perspectiva *infantil y juvenil* que el poeta Almada Negreiros persigue en su obra). El proceso de caricaturización (anulación) del objeto satirizado y maldecido tiene como circuito obsesivo un juego lingüístico y simbólico de intensificaciones. Sin ese registro energético que le induce sentido, sin el correspondiente éxtasis satírico que sublima al sujeto delante de quien lo afronta, la praga de nada vale.

Me parece obvio que *conjuero* no es un término debidamente formalizado en nuestros estudios etnológicos, etnográficos y antropológicos, ni mucho menos – al contrario de lo que acontece en países como España y México –⁶ en nuestros estudios literarios; y, con todo, existen en la tradición oral portuguesa composiciones que transportan en sí mismas esa designación. El siguiente texto – imperativo – es un conjuero propiamente dicho, mas no deja de presentar un elemento de ensalmo típico (la súplica a entidades superiores de la religión católica):

⁵ Pensamos en los tres tipos de redundancia del discurso poético a los que se refiere Jean Cohen en su artículo “Poesia e redundância” (1982: 53-67): la del signo (anáfora y estribillo, por ejemplo), la del significante (rima, metro, aliteración, asonancia, etc.) y la del significado (como la sinonimia).

⁶ Véanse, entre otros, para el caso español, los estudios de Julio Caro Baroja sobre la brujería y la Inquisición en España (1966, 1968, 1980 y 1990), los de José Manuel Pedrosa sobre oraciones y maldiciones (2000, 2001) y el artículo de Francisco Gutiérrez Carbajo sobre maldiciones gitanas (1990). Para el caso de México, hay que resaltar los estudios de Araceli Campos sobre oraciones de la época colonial y de la actualidad (1999, 2005). En Portugal, se encuentran, entre otros, los artículos sobre brujería de António Lourenço Fontes (1979), José Leite de Vasconcelos (1986), Consiglieri Pedrosa (1988) y Adolfo Coelho (1993).

*Eu te esconjuro, diabo,
tista com tista;
São Pedro e São Paulo
e São João Baptista
em volta de mim assista.
Abrenuntia.⁷*

(Teixeira, 1934: 12)

Mas, por ahora, quiero solo decir que es oportuno preguntarse cuántas veces habrán sido ya usados estos textos con la función específica de una praga dirigida a una persona, toda vez que Lucifer, tanto como los innumerables términos afines que se emplean para designarlo, puede valer como metáfora de cualquier nombre.

Es propio de esta literatura mágica — arte abierto, combinatorio y proteiforme que comparte los mismos impulsos de fecundación, adaptación, recreación y reproducción de toda la literatura oral y popular — un proceso de composición marcadamente sensorial que llena con amenazas y coacciones el vacío o la anulación que la liturgia oficial, espiritualista, intimista y abstracta, impone al cuerpo y a lo sensible en el litigio con el otro. Lo que a través de la praga se vislumbra es el fondo de uno mismo, la expansión de los conflictos de una interioridad en busca de respuestas para problemas serios: el vórtice del yo frente a las contingencias que lo rodean y de la contingencia que es él, en sí mismo.

Cada praga es al mismo tiempo una amenaza y una sátira, un discurso de destrucción impiedosa de un adversario que debe sucumbir ante la fuerza de palabras y gestos con poder sobrenatural. La energía satírica de la praga es un modo extremo de resistencia del sujeto de la enunciación hacia el pesimismo y de establecimiento de su autodeterminación. Inscrita en una zona de radicalidad de un yo perdido en un laberinto de sentimientos de rabia incontrolable, desencadenados por un oponente odioso, esta textualidad es, en sí misma, primero, causa y efecto del discurso: las propiedades ilocutorias del acto satírico del lenguaje acaban

⁷ [“Yo te conjuro, diablo, / frente con frente; / san Pedro y san Pablo / y san Juan Bautista / en torno a mí asista. / Abrenuncio”].

por producir una pragmática de comunicación-interacción al nivel del propio enunciador. Advértase, entre tanto, que, ciertamente por ser de recopilación muy sensible, este género ha sido poco o nada advertido por los recolectores y estudiosos que, sobre todo a partir de Teófilo Braga, se han dedicado a la investigación de la literatura mágico-religiosa portuguesa. Se trata, de hecho, de un conjunto textual que, puesto que es connotado con una moralidad dudosa o inexistente, quien recopila no tiene por hábito procurarlo, y quien informa, lo esconde. La mala reputación de la praga viene, desde luego, de un principio subentendido: el de considerarse al enunciador como una entidad del universo del mal. Esto es, el hecho de que el enunciador sea una entidad maléfica o alguien que establece pactos con lo demoníaco, da a la praga una mala señal que la desvía hacia el campo más privado y secreto del individuo.⁸

Para el agente que a través de la palabra mata para castigar y salvarse, la praga no es gratuita ni viciosa, mas no por eso le interesará probar la legitimidad de esa violencia ante el grupo. El texto vive en la clandestinidad y por tanto solo al propio sujeto le importará, o no, reconocerle integridad moral (convenciéndose de que el oponente, autoritario y criminal, no lo puede acusar de inmoralidades, resentimiento o mala fe).

La praga vive, pues, de los conflictos que surcan todos los desvíos de lo cotidiano. La rabia imparible con que es proferida la forma más

⁸ La obra de Margarida Tengarrinha es la única en la que hasta ahora encontramos una recopilación de pragas, según me lo ha indicado mi amigo José Joaquim Dias Marques, profesor de la Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de la Universidade do Algarve, quien, en una carta que me envió, afirma: "La cuestión de las pragas es un lugar común aquí en Algarve, sobre todo cada vez que se habla de Montegordo: hay siempre alguien que sabía una o que recuerda haberla oído, aunque no recuerde [el texto]. Más complicado aún es encontrar textos publicados sobre el género, o bien, colecciones de pragas" (31 de mayo de 2007). La propia Margarida Tengarrinha, al abrir la sección "Algunas pragas de Alvor", en la que registra siete textos, informa, después de hacer notar que "son incontables las llamadas 'pragas' atribuidas a los pescadores de Alvor (semejantes a las que se cuentan en Monte Gordo, Vila Real de Santo António, Fuzeta y Olhão), [... que] aún hoy en día no es fácil conseguir de algunos de los pescadores más viejos el relato de esas pragas, dado que las toman en serio, como una forma de maldición" (1999: 57-58).

breve de esta especificidad textual, “muere” (imperativo antecedido o seguido muchas veces de un vocativo insultante como “maldito” u otros calificativos irrespetuosos), muestra que se trata de una manifestación extremada de energía natural e individual. Sin embargo, esta vinculación al orden de lo contingente, personal y singular – en el sentido de que quien emite la praga es prácticamente siempre un único emisor, animado por un sustrato coyuntural y particular –, no significa que la debemos caracterizar como un género de tipo antisocial. Constituye, muy por el contrario, un mecanismo particularmente significativo de regulación de la sociedad. Como cualquier texto de la literatura oral, la praga es histórica, irreductible a una fijación: muda de acuerdo con el intérprete-autor, como lo hace también de momento en momento y de comunidad en comunidad (o de área en área), aun por medio de formulaciones en cierta medida universales como “*Havias de morrer*” [‘Deberías morirte’], “*Morto fosses tu aqui já*” [‘Ojalá que ya estuvieras muerto’] o “*Maldito sejas*”. Cada concretización es una ceremonia más o menos clandestina en la que un cuerpo visible combate a un cuerpo enemigo visible e invisible.⁹ Esa (in)visibilidad exige, por eso mismo, una contra-praga:

*Bons olhos me vejam,
bons olhos me protejam;
tu és ferro, eu sou aço,
o mal que tu me desejas
neste corno to embaço.*¹⁰

⁹ “*Hás-de morrer como um cão*” y “*Hás-de ter uma morte desgraçada*” son dos textos que Donzília Ribeira (mi madre), internada en el Hospital Santos Silva, en Vila Nova de Gaia, pudo escuchar en tres noches consecutivas, en junio de 2007, proferidos por una señora de 80 años a una enfermera (que también pudo escucharlos; tal era la rabia con que la emisora, natural de Valadares, Gaia, los profería). Inmediatamente reconocemos el primero, con dos variantes: “*Hás-de morrer sozinho como um cão*” y “*Hás-de morrer sozinho como um cão com sarna*”.

¹⁰ [“Buenos ojos me vean, / buenos ojos me protejan; / tú eres fierro, yo soy acero, / el mal que tú me deseas / en este cuerno te lo envuelvo”]. Texto recogido en junio de 2007 por Adélia Carvalho, educadora, en el Colégio do Rosário (en Porto). La informante, Emília Ribeira, educadora de la misma institución de enseñanza, nacida en Porto en 1979, destacó que el texto es emitido en voz interior y con una mano escondida, haciendo una seña con el pulgar entre

En otra versión que pudimos recopilar, los dos versos finales —“O mal que tu me queres / que caia no teu regaço” —¹¹ otorgan al texto la apariencia de una praga propiamente dicha. Puede decirse que lo inconfesable de la primera composición (un responso), es decir, el mal que se quiere infligir al otro, es revelado en esta circunstancia en una mezcla de simpleza irónica y provocación. Quien profiere el texto se revela, en dicha circunstancia, como un agente simultáneamente benéfico y maléfico, o bien, en una perspectiva reductoramente maniqueísta, primero comprometido con una acción benéfica y, al final, maléfica. Decir que la praga es una señal de la maldad humana equivale a considerar que existen buenos y malos, inocentes y culpables. Por cierto, a nadie compete enjuiciar sobre el grado de culpabilidad de los implicados en el texto “*Deus te dê em dobro tudo o que me desejas*”,¹² con que se reacciona irónicamente a un elogio en cuya sinceridad no se confía.

A las razones psicológicas del momento que activan la emisión de la praga se añade una motivación orgánica de fondo: la preservación de la integridad somática y psíquica del individuo, que lo obliga a una actividad competitiva continua con los otros. La praga es el signo-señal, en el sujeto, de un momento agónico extremo; es decir, de un combate que puede desencadenar —en el *yo*, en el *nosotros* y en *los otros*— sentimientos de inquietud y angustia. Sin embargo, la creencia en que se puede actuar sobre una persona a través de palabras-acto es sobre todo un bien para el sujeto (aunque este pueda verse confrontado con un sentimiento de culpa, o por lo menos con una cierta incomodidad, que proviene de la convicción de estar acrecentando pecados al pecado original y a contribuir para aumentar la miseria del ser humano ante Dios). Dicha creencia o placer de pensar y sentir que se puede mudar radicalmente el destino de alguien con el poder de las palabras, se extiende incluso sobre alguien ya

los dedos índice y medio [llamada *figa* en portugués]; informó, asimismo, que aprendió el texto de su abuela, natural de Trás-os-Montes.

¹¹ [“El mal que para mí quieres / que caiga en tu regazo”]. Recopilación de Adélia Carvalho, quien, en el propio Colégio do Rosário referido en la nota anterior, escuchó el texto a una auxiliar de educación, Manuela Antunes, nacida en 1978, natural de Matosinhos.

¹² [“Dios te dé el doble de todo lo que me deseas”]. Cf. Tengarrinha, 1999.

muerto, confirmando el mayor de los males, en la mitología cristiana u occidental: “*Arde no Inferno, maldito*”. Esta formulación – perteneciente a nuestro repertorio personal de pragas interiorizadas, como otras que aquí aparecen sin indicación de proveniencia – es una entre muchas variaciones del mismo paradigma virtual, de una misma idea-sentimiento común a lo humano. Por eso, si este texto no es tradicional en absoluto rigor, debe por lo menos ser considerado colectivo. El texto solo es tradicional si una misma expresión se mantiene irreductible (como en “*Deus te dê tantos anos de vida como de palmos tem uma formiga*”,¹³ enunciado que presenta sin duda una forma *proverbial*), o bien, si se desdobra probadamente sobre sí misma, permaneciendo no como el primer texto, fijo e inviolable, el cual se diluye en los que lo perpetúan, sino como su arquetipo, como su memoria mutable.

Sobresale también el hecho de que la praga puede ser un voto de destrucción y muerte encauzado directamente no al cuerpo físico de un individuo sino a cualquier universo del que él es propietario, como en el “Responso de santa Eufemia, que se dice al rebaño para causarle daño”:

*Prò monte vás,
prà aldeia não venhas;
branquinha adiante,
pretinha atrás,
comam-te os lobos,
espedacem-te os cães,
a casa do teu dono nunca tornarás.*

(Fontes, 1979: 71)¹⁴

o como en el “Responso de la oveja ladrona”: “*Co rabo tapa a cona, / venha um lobo que a coma, / pra não voltar a casa da dona*” (Fontes, 1979: 71).¹⁵

¹³ [“Dios te dé tantos años de vida como palmos tiene una hormiga”].

¹⁴ [“Para el monte vayas, / a la aldea no vengas; / la blanquita delante, / la negrita detrás, / los lobos te coman, / a casa de tu dueño nunca tornarás”].

¹⁵ [“Como el rabo tapa el coño, / venga un lobo que la coma, / para no volver a casa de la dueña”].

Más de una vez hay que observar que la praga por sí sola no autoriza una lectura ética (en términos muy simples, ¿puede alguien desear el desaparecimiento de un rebaño porque daña sus productos agrícolas o solo porque con eso quiere perjudicar al dueño?): solo en el contexto en que el texto surge es mínimamente legítimo procurar definir la intencionalidad que lo determina e inscribirlo así — aun cuando pueda ser muy provisoriamente — en un cuadro de bien o de mal, de justo o de injusto. En términos de género literario, y porque nada ni nadie puede garantizar al estudioso una caracterización absolutamente rigurosa del contexto, composiciones como estas caben por ello, en principio, tanto en los conjuntos textuales agrupados bajo el término *praga*, como en aquellos más empleados por los especialistas, *ensalmo*¹⁶ y *conjuro* (reza o *benzedura*, en el habla de los usuarios).

La afirmación de denuncia y desagrado “*Rogaram-me uma praga*” (o “*Parece que me rogaram uma praga*”)¹⁷ legitima la invocación de las potencialidades mágicas de la palabra como defensa; y no resulta difícil deducir que también autoriza una reacción que solo es nefasta desde el punto de vista del moralismo oficial. Sobre la praga recae el peso de la prohibición, mas ello no la vuelve asocial en lo más mínimo. Inscrita en una ceremonia privada, las pragas más usadas son a veces oídas por receptores ocasionales (me refiero a formulaciones breves como, además de las ya citadas aquí, “*Morto sejas / fosses tu aí já*”, “*Cego sejas / fosses tu*”, “*Oxalá morresses*”, “*Oxalá partisses uma perna*”, o, cuando no se trata solo de una interjección que expresa una reprimenda seria o simulada, “*Raios te partam*”, en la que la praga y el insulto se encuentran). Ya sean las de elevado valor estético-performativo, de las que hay escasos registros, o ya al menos las que nos sorprenden por lo inusitado de su léxico y su

¹⁶ Empleo aquí el vocablo con la plena conciencia de que existe un ensalmo típico (a cuyas características aquellos dos textos no obedecen del todo): el emisor — que puede ser el beneficiario pero que es generalmente el intermediario entre lo sobrenatural y un paciente — invoca casi siempre a una entidad sagrada, con el objetivo de conseguir la resolución de un mal (la cura para una dolencia) o de un incidente (como la recuperación de un objeto perdido).

¹⁷ [“Me echaron una maldición” o “Parece que me hubieran echado una maldición”].

contenido, pueden ser transmitidas en cuanto tales de forma diferida, es decir, fuera del contexto que es parte imprescindible del ritual mágico específico de cada praga (“*Mala ruína te caga nesses olhos*” es un texto que un informante guarda en la memoria desde 1958).¹⁸

La praga se concreta muchas veces en un intenso poder de visualización, que discurre en gran parte del *adynato* o *impossibile* (una de las figuras retóricas por excelencia de la sátira propiamente dicha y de la praga, por permitir imponer al objeto satirizado una serie de causas y efectos de excepción que atraen al lector por la combinación de lo burlesco satírico y la ficcionalización hiperbólica): “*Amaldeçoade, havia de te dar uma dor tão grande ou tão pequena, que só passasse com o sumo da pedra*” o “*Amaldeçoade, havia de te dar uma dor tão grande, tão grande, tão grande, que cabesse os alcatruzes todos que tem o mar dentro da tua barriga*” (Tengarrinha, 1999: 57).¹⁹ Esta imaginística y estos ilogismos, esta estética del redimensionamiento insólito de las estructuras de lo real empírico, nos recuerdan que la poética de lo oral y de lo popular nunca se apartó de la visión del mundo y los procedimientos del lenguaje que el Surrealismo explora y sistematiza; en una palabra, la anamorfosis surrealista.

La praga se reviste de un estatuto ambiguo que la hace oscilar entre el acto locutorio, el acto ilocutorio y el acto perlocutorio: el valor locutorio, o el acto de decir la praga (predicación y referencia), se articula con el valor ilocutorio, con las intenciones expresadas en el enunciado, del que se espera un valor perlocutorio (los efectos concretos). Las incidencias perlocutorias pueden verificarse en el objeto, pero también en el enunciador, como receptor de su propio discurso. En el objeto, más allá de la inducción de sentimientos negativos o de pérdida, de su destrucción y, en mayor o menor grado, extenuación, podrá haber resultados no previstos y difícilmente medibles, como la corrección de energías negativas o incorrectamente dirigidas; en el enunciador, existe el placer de la praga, la sensación de poder y la regulación (pacificación o atenuación) de los

¹⁸ Esta praga fue la respuesta de una gitana a Alexandre Nogueira, mi padre, cuando este rechazó la lectura de la suerte en una aldea del consejo de Baião.

¹⁹ [“Maldito, había de darte un dolor tan grande o tan pequeño que solo pasase con jugo de piedra”; “Maldito, había de darte un dolor tan grande, tan grande, tan grande que cupiesen cuantas cubetas tiene el mar dentro de tu barriga”].

impulsos de venganza y de castigo. Veamos: la siguiente praga invoca un poder mágico que es sancionado por la intencionalidad justiciera que el término *inocente* evidencia antes del acto de habla cargado de fuerza ilocutoria: “*Se o inocente morrer, que te caiam em cima do corpo todas as ma-leitas do mundo, e que a tua alma nunca tenha descanso*” (Mota, 1991: 71).²⁰ Con todo, el contenido accional del enunciado se encuentra suspenso hasta la verificación del enunciado condicional. Esta praga, que, como se infiere del contexto, no tiene una intención maligna, es por eso mismo considerada socialmente válida (el “inocente” es un recién nacido); su concretización es, así, pública, directa, al contrario de la modalidad que se mantiene privada y secreta por derivarse de emociones momentáneas o por resultar, más o menos conscientemente, de un resentimiento personal muy hondo y prolongado, razones suficientes para que el sujeto la cale en sí. A esta especie, que, para el propio enunciador, existe en una zona oscura de inefabilidad y marginalidad ética, se suma la praga que es callada, sea por el miedo de conflictos y venganzas o porque simplemente la idiosincrasia del sujeto implica su vigencia apenas en ese espacio reservado y clandestino.

El eco más antiguo, consistente y original de la tradición de la praga portuguesa en verso se encuentra, hasta donde sabemos, en Gil Vicente.²¹ El género, dentro de la metamorfosis operada por la maestría del autor de la *Barca del infierno* (1517), conserva todos los elementos literarios y antropológicos que delinean su especificidad: palabra que, como cuerpo estético y pragmático, total en su brevedad, racional en su vorágine

²⁰ [“Si el inocente muere, que te caigan sobre el cuerpo todas las fiebres del mundo, y que tu alma nunca tenga descanso”].

²¹ Lo que dio origen a esta reflexión fue precisamente una *praga* — así denominada por el intérprete y por el entrevistador — que escuché en una edición del programa televisivo *Lugar ao sul*, de Rafael Correia, transmitido en mayo de 2007. El texto, cuya versificación me sedujo de inmediato por su eufonía, convoca sobre el destinatario una serie de males físicos y espirituales, que deben ser concretados por el diablo y también por animales como cobras y escorpiones, reconocidos símbolos y agentes de muerte afines a aquella entidad demoníaca. No reproduzco aquí la composición porque no la pude registrar, como tampoco me fue posible obtener posteriormente una transcripción, porque, a pesar de mis esfuerzos, no pude ponerme en contacto con el conductor del programa.

aparentemente solo movida por una vil y descontrolada irracionalidad, acontece con el fin de redimir al enunciador, lanzándolo, activo y victorioso, por lo menos al momento de proferirla, sobre un oponente. En Joane, uno de los personajes vicentinos más célebres, la invectiva enderezada sin eufemismos al diablo se cruza con la praga, su alegato y su lugar de placer y reposo:

*Tua molher é tinhosa
e há de parir um sapo
chentado no guardenapo
neto de cagarrinhosa.*²²

(Vicente, 2002: 537)

Estos cuatro versos son el emblema de un fondo indefinido de sensaciones y enunciados, el más y el menos de otro lenguaje que siempre resulta sepultado en un ruido o en un silencio irreductibles. La singularidad que de inmediato se les reconoce no es ingenuidad: remite la complejidad de lo común a lo humano (la manifestación verbal de la ira, la preservación de la integridad del yo), en un discurso cuya semántica y cuya prosodia se inscriben en la más genuina tradición oral portuguesa. En cada verso, robustamente edificado dentro de las ocho sílabas métricas, pontifican las recurrencias vocálicas internas y finales, pero también los timbres fuertes de consonantes como la /t/ y la /p/ (“*Tua molher é tiñosa / e há de parir um sapo*”). Los versos se tornan naturalmente memorizables, porque ese micro-paralelismo fónico imprime una musicalidad cadenciada y transparente a las palabras. La desfiguración imparabile del objeto, cuya condición archidiabólica es ridiculizada a través de la mediocridad atribuida a su mujer y a su descendencia anunciada (un sapo, animal grotesco), hace de esta praga mínima, incrustada en una imprecación, un ejemplo perfecto de la modalidad que concentra su fuerza en lo cómico de la situación y del lenguaje.

Aquella praga no convoca personajes mágico-sagrados que acrecienten fuerza al poder psíquico del sujeto y a la energía de las palabras-rito

²² [“Tu mujer es tiñosa / y ha de parir un sapo / sentado en la servilleta / nieto de *cagamocosa*”].

por él pronunciadas; ni aun eso se podría esperar, porque el léxico y las imágenes vulgares no se ajustan mínimamente a la nominación de lo divino. Sin embargo, como se sabe, existen casos en los que el enunciador, sirviéndose de un protocolo de respeto y obediencia, solicita la intervención de entidades divinas, con el objetivo asumido de intensificar el tono imperativo y autoritario del texto; es lo que ocurre en esta praga-conjuro, también en una contra-praga (que dice al concluir: “*esta praga donde veo / Deos lhe apare negra vida*”),²³ que la vieja de *Quem Tem Farelos?* (1505) profiere invocando el auxilio de una de las más elevadas figuras del Catolicismo y del propio Dios de esta religión:

*Rogo à Virgem Maria
que quem me faz erguer da cama
que má cama e má dama
e má lama negra e fria.
Má mazela e má courela,
mau regato e mau ribeiro,
mau silvado e mau outeiro,
má carreira e má portela.*

*Mau cortiço e mau sumiço,
maus lobos e maus lagartos
nunca de pão sejam fartos;
mau criado, mau serviço.
Má montanha, má companha,
má jornada, má pousada,
má achada, má entrada,
má aranha, má façanha.*

*Má escrença, má doença,
má doairo, má fadairo,
mau vigairo, mau trintairo,
má demanda, má sentença.
Mau amigo e mau abrigo,
mau vinho e mau vezinho,*

²³ [“A esta praga que veo / Dios le depare negra vida”].

*mau meirinho e mau caminho,
mau trigo e mau castigo.*

*Irá de monte e de fonte,
irá de serpe e de drago,
perigo de dia aziago
em rio de monte a monte.
Má morte, má corte, má sorte,
má dado, má fado, má prado,
mau criado, mau mandado,
mau conforto te conforte.*

*Rogo às dores de Deos
que má caída lhe caia
e má saída lhe saia
trama lhe venha dos céus.
Jesu que escuro que faz.
Oh mártere sam Sadorninho
que má rua e que mau caminho
cego seja quem m'isto faz.*

*Ui amara percurdida,
Jesu a que m'eu encadeo,
esta praga donde veo
Deos lhe apare negra vida.²⁴*

(Vicente, 2002: 165-166)

²⁴ ["Ruego a la Virgen María / que quien me hace levantar de la cama / que mala cama y mala dama / y mala lama negra y fría. / Mala herida y mala parcela, / mal canal y mal riachuelo, / mal zarzal y mal otero, / mala calle y mal recodo. // Mala colmena y mal extravío, / malos lobos y malos lagartos / nunca de pan sean hartos; / mal criado, mal servicio. / Mala montaña, mala compañía, / mala jornada, mala posada, / mala llanura, mala entrada, / mala araña, mala hazaña. // Mala escreencia, mala dolencia, / mal *doairo*, mal *fadoiro*, / mal vicario, mal *trintario*, / mala demanda, mala sentencia. / Mal amigo y mal abrigo, / mal vino y mal vecino, / mal merino y mal camino, / mal trigo y mal castigo. // Irá de monte y de fuente, / irá de sierpe y de dragón, / peligro de día aciago, / en río de monte a monte. / Mala muerte, mala corte, mala suerte,

Las acciones y los estados nombrados en cada verso son convertidos en hechos por la repetición anafórica de los adjetivos *mau* y *má* ['malo' y 'mala'] y por la enumeración. La acumulación ininterrumpida de tales procedimientos estilístico-estructurales es la señal de una prevista auto-regeneración continua de los males que afectarán al destinatario en todos los dominios de su vida material y espiritual.

En uno de los romances de imitación tradicional en la novela *O físico prodigioso*, de Jorge de Sena, enunciado por la multitud enfurecida que asesina a las personalidades asociadas con el Santo Oficio, se combina un máximo de organización prosódica y versificatoria con un registro que crece en progresión geométrica entre la más ingénita e impetuosa agresividad contra el mundo y la más dolorosa visión del mundo como calvario (patente en el estribillo que sucede a cada pareado de octosílabos):

*Morra o bispo e morra o papa,
maila sua clerezia.
Ai rosas de leite e sangue,
que só a terra bebia!
Morram frades, morram freiras,
maila sua virgaria.
Ai rosas...!
Morra o rei e morra o conde,
maila toda fidalguia.
Ai rosas...!
Morram meirinho e carrasco,
maila má judicaria.
Ai rosas...!
Morra quem compra e quem vende,
maila toda a usuraria.
Ai rosas...!*

/ mal dado, mal hado, mal prado, / mal criado, mal mandado, / mal consuelo
te consuele. // Ruego a los dolores de Dios / que mal caída le caiga / y mala
salida le salga, / trama le venga de los cielos. / ¡Jesús, qué oscuro que está! /
¡Oh, mártir san Saturnino, / qué mala calle y qué mal camino, / ciego sea quien
esto me haga! // ¡Uy, se anegue percutida, / Jesús, a quien me encadenó / esta
praga que veo / Dios le depare negra vida!"].

*Morram pais e morram filhos,
maila toda a filharia.*

Ai rosas...!

*Morram marido e mulher,
maila casamentaria.*

Ai rosas...!

*Morra amigo, morra amante,
mailo amor que se perdía.*

Ai rosas...!

*Morra tudo, minha gente,
vivam povo e rebeldia.*

*Ai rosas de leite e sangue,
que só a terra bebia!*

(De Sena, 1977: 125-126).²⁵

La disciplina fónica discurre, como se ve, ante todo por el riguroso paralelismo simultáneamente sintáctico y léxico que estructura la totalidad del poema, y del paralelismo; también, en el esquema rímico final, asonantado y monorrimo, en *í-a*, por el cual se quiebra el efecto de ductilización que las simetrías rítmicas van creando (cada dístico es una unidad sintáctico-semántica constituida por 16 sílabas, por lo que, la transcripción de los romances tradicionales suele hacerse en versos largos). El lenguaje discursivo es convocado como *mise-en-abîme* de la contundencia del grito y del cuerpo, como energía material de una interioridad que desde el dolor del pensamiento y de la carne hace la persecución y la laceración del objeto. A partir de la risa demoníaca, operada en el registro lírico del escarnio y la maldición, se glorifica.

²⁵ ["Muera el obispo y muera el papa, / junto con su clerecía. / ¡Ay, rosas de leche y sangre, / que solo la tierra bebía! / Mueran frailes, mueran monjas, / junto con su vicaría. / ¡Ay, rosas...! / Muera el rey y muera el conde, / junto con toda hidalguía. / ¡Ay, rosas...! / Mueran mayor y verdugo, / junto a la mala justicia. / ¡Ay, rosas...! / Muera quien compra y quien vende, / con toda la usurería. / ¡Ay, rosas...! / Mueran padres, mueran hijos, / junto a toda la hijería. / ¡Ay, rosas...! / Mueran marido y mujer, / con la casamentería. / ¡Ay, rosas...! / Muera amigo, muera amante, / con el amor que se perdía. / ¡Ay, rosas...! / Muera todo, mi gente, / vivan pueblo y rebeldía. / ¡Ay, rosas...!"].

La praga en verso es un mecanismo de subjetividad irreductible que organiza el caos de palabras y sentimientos del enunciador: lo más íntimo de su *yo* se expresa en la praga, metamorfosis de una sensibilidad que, por la palabra, aparece más como pensamiento que como alucinación (principalmente si, como en el siguiente caso, el texto es relativamente extenso):

*És engrata pra comigo:
contra ti o tempo veijas,
a fortuna de ti fuja,
não logres o que deseijas.*

*Permita o Céu vingá'la sorte
dos danos que me tens feito!
Astrução tenhas no peito,
não haja faca que corte,
uma pinga de água-forte
te dê alguém por castigo,
quando comer's algum figo
te arrebente a boca logo,
Prò fato te salte o fogo,
já que és engrata comigo!*

*Da mesa te fuja o prato,
a panela se te apegue,
nunca a soldada te chegue,
piolhos tragas no fato,
a loiça te quebre o gato,
sempre malfadada sejas!
Quando comeres cereijas,
te dê logo uma degestão;
em qualquer ocasião
contra ti o tempo veijas!*

*Quando for's a ferir lume,
mil pancadas dê nos dedos,
sobre ti chovam penedos,
cases com homem que fume,*

*a casa te desarrume,
andes sempre porca e suja,
a todos pareças c'ruja,
tão feia te vás fazendo!
Digam todos em te vendo:
a fortuna de ti fuja!*

*Quanto tiver's alguns pensares
tos tirem do pensamento,
quando tu fores, o vento
a roupa que tiver's, levar,
quando fores alguém chamar
um par de surdos tu vejas,
sempre malfadada sejas!
Comas sempre o pão de rala,
uma rouquidão te dê na fala,
não logres o que desejas!*

(Leite de Vasconcelos, 1979: 482-483)²⁶

²⁶ ["Eres *engrata* conmigo: / contra ti el tiempo *veas*, / la fortuna de ti huya, / no logres lo que *deseas*. // ¡Permita el Cielo vengar la suerte / de los daños que me has hecho! / *Ostrucción* tengas en el pecho, / no haya cuchillo que corte, / una gota de aguafuerte / te dé alguien por castigo, / cuando comieres un higo / te reviente la boca luego, / ¡por las entrañas te salte el fuego, / *ya que eres engrata conmigo!* // ¡De la mesa te huya el plato, / que la hoya se te pegue, / nunca el salario te llegue, / piojos traigas en la panza, / la loza te quiebre el gato, / siempre malhadada seas! / Cuando comieres cerezas, / te dé luego una *degestión*; / ¡en cualquiera ocasión / *contra ti el tempo veas!* // Cuando fueres a hacer lumbre, / mil golpes te des en los dedos, / sobre ti lluevan peñascos, / te cases con hombre que fume, / la casa te desarregle, / andes siempre puerca y sucia, / a todos parezcas lechuza, / ¡tan fea te vas haciendo! / Digan todos al verte: / '*Huya de ti la fortuna!*' // En cuanto tuvieres algunas ideas, / huyan de tu pensamiento; / cuando camines, el viento / la ropa que tuvieres se lleve; / cuando fueres alguien a llamar, / un par de sordos tú veas, / ¡siempre malhadada seas! / Comas siempre el pan de rala, / una ronquera te dé en el habla, / ¡no logres lo que *deseas!*"]. Esta glosa en décimas es el único texto de la sección número 12, intitulada "Pragas", incluida en el capítulo XXXI, "Assuntos vários versados em décimas"; no se indica el lugar donde fue recopilada.

Entre el *yo* y el *otro* existe un abismo que no puede ser transpuesto y que el texto testimonia y examina. La convocación de lo divino valida la universalidad de la individuación del poema (“*Permita o Céu vingá’la sorte / dos danos que me tens feito!*”), que, en esa relación, revela una grandeza: el castigo consiste en la palabra justa y exacta y el *yo* se potencia en el interior de la lengua que crea para sí mismo. Lo *inhumano* (el objeto) se transforma en lo más *humano* (el sujeto).

Hagamos, de paso, un apunte teórico que tiende apenas a encuadrar algunos de los textos de los que aquí nos ocupamos en un área más vasta: la maldición en verso (no exclusivamente pero sobre todo la especie versificada, debido a la mayor disponibilidad y amplitud de su organización versificatoria y de su complejidad semántica), en cuanto rito (gesto) verbal concretizado por un emisor que quiere imponer un mal a un oponente, se inscribe en el universo de la magia (o, en una terminología próxima en algunos puntos, de la superstición o de la creencia), de la “superstición de magia”, de acuerdo con la clasificación de Alan Dundes (1996: 211-223) –quien, sin embargo, no menciona la praga como género–, por ser desencadenada por una actividad humana que es intencional, envolviendo, por consiguiente, “creencia y práctica” (1996: 220). La función mágica de destrucción, propia de este tipo de praga, es tanto mayor cuanto más competente sea el arte de los brujos o –como es, ciertamente, más común en la tradición mediterránea– de las brujas (o de los ejecutantes en general). En el caso de los ejemplos citados aquí, es fácil concluir que la intensidad de la tematización y la cualidad del arte poética solo pueden favorecer una *performance* ejemplar y la *verdad* de la mentalidad mágica.²⁷

Nos resta exponer la afirmación de que subsiste en la tradición oral portuguesa un género, apreciable, sin duda, por la cantidad y la calidad de sus tipos y respectivas variantes, con valor intrínsecamente performativo; es decir, investido de fuerza estética, ritual y pragmática, y que

²⁷ Para un estudio estructural (y de retórica general) del discurso mágico, véase el ensayo “O discurso da magia”, de Tzvetan Todorov (1981). Aun sin incluir en él propiamente ejemplos de pragas o maldiciones, la metodología que emplea para textos afines –conjuros y ensalmos–, así como las conclusiones, pueden aplicarse al discurso de la praga.

la designación que lo nombra más justamente (*praga*) es también la que primero lo conjura (pues lo ha mantenido al margen de las colecciones de literatura oral, tradicional y popular, así como del interés y de las investigaciones de los especialistas).

La *praga* se ha visto, así, marginada aun cuando se constituya, en lo esencial, como su correspondiente de la literatura llamada *culta*,²⁸ energía pura y vital contra la frustración y la derrota, y aun cuando evita ciertamente males peores: la degeneración del sufrimiento del emisor en dolencia psicosomática, la violencia física y psicológica ejercida sobre alguien inocente y / o culpado, y el corte de relaciones, incluso entre personas del mismo grupo familiar, motivado por un equívoco: que la *praga*, en sus valencias curativas o pacificadoras, es una forma de solución. Lo mejor de la *praga*, para el sujeto, puede ser tanto su vertiente de purificación, como la de autognosis y ética; purificación, subráyese, en cuanto liberación de energías negativas, no necesariamente como expurgación del mal del sujeto.

²⁸ Exorcizar un mal es, muchas veces, más que un gesto de liberación, el del ánimo de imponer un mal a ese mal, como en este “Exorcismo” de Jorge de Sena: “*Ó cães da morte, que me uivais, mordeis! / Humanos-infra, que sois morte e cães! / Vade retro, Satana, requiem aeternam / terei sem vos ouvir, nem mesmo ao chiar / de mijo nos meus ossos, quando alçardes perna. / Cães cães de cães e vossos filhos cães / que filhos cães de cães gerarão cães: / haveis de ouvir-me até depois de mortos / e cisco e lama num ranger de dentes: / e os cães de cães de vossos filhos cães / por mais que me uivem não-de ouvir também / a voz humana que vos foi negada, / vade retro, Satana, abracadabra*” (1982: 124) [“¡Oh, canes de la muerte, que me aulláis, mordéis! / ¡Infrahumanos que sois, muerte y canes! / Vade retro, Satanás, requiem aeternam; / tendré sin oídos, ni aún el chillar / de meados en mis huesos, cuando alzares la pierna. / Canes, canes de canes y vuestros hijos canes, / que hijos canes de canes generarán canes: / habéis de oírme aún después de muertos / y carbón y lama en un crujir de dientes: / y los canes de canes de vuestros hijos canes / por más que me aúllen han de oír también / la voz humana que a vos fue negada. / Vade retro, Satanás, abracadabra”]. Podemos designar como “*praga*” aquello a lo que el emisor llama “*exorcismo*”: lo que nos interesa es la función del texto, no su moralidad positiva o negativa (que, como lo he señalado, no compete valorar a los no implicados en ese juego de *muerte*). Ello caracteriza también este texto de Tomaz de Figueiredo, igualmente intenso en la imposición al adversario de una violencia verbal y oracular con poderes de transformación-anulación

Un género, en fin, que es característico de la *civilización* portuguesa (y no solo porque la praga, la maldición, forma breve muy propia de la condición humana, ocupa un espacio ontológico primordial), un género que nos recuerda, más que nada, que cada cuerpo-mente es un todo dinámico y energético susceptible de decirse por la palabra maldita en cuanto enunciación compuesta — como es obvio — por un enunciado, un emisor, un destinatario y un contexto de alocución, pero principalmente en cuanto enunciado, si no raro, silencioso o silenciado, murmurado o sofocado; un enunciado que es el producto tanto de una pulsión incontrolable y episódica, como de un proceso profundo y continuo. Aquí y ahora, sin embargo, no quisimos más que procurar comprender un poco mejor estas evidencias, siguiendo, como se imponía, una metodología en gran parte lingüística.

Bibliografía citada

CAMPOS MORENO, Araceli, 1999. *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del archivo inquisitorial de la Nueva España, 1600-1630*. México: El Colegio de México.

proyectiva del cuerpo que se busca repeler: “Maldito seja, mil milhões de vezes, / cem mil milhões, esse a quem devo isto! / Que o não redima a ele o amor de Cristo, / e que a sua alma se requieime em fezes! // Que, no inferno, mais do que chineses / suplícios, de diabólicos registros, / lhe retalhem do mal os negros quistos: / seja-lhe o instante um bilião de meses. // – Demónios, espetai-o, espicaçai-o! / o maior dos tormentos, inventai-o, / dai-lho, porque ao pé dele vós sois santos. // Que ao menos ele sofra um nada, a sombra / deste sofrer que a minha alma assombra: / lume lhe seja a água dos meus prantos” (De Figueiredo, 2003: 362). [“¡Maldito sea, mil millones de veces, / cien mil millones, ese a quien debo esto!, / ¡que no lo redima el amor de Cristo, / y que su alma se requeme en heces! // Que en el infierno, más que de chinos / suplicios, de diabólicos registros, / le despedacen del mal los negros queridos: / séale el instante un billón de meses. // – ¡Demonios, espetadlo, picadlo! / El mayor de los tormentos, inventadlo, / dadlo, porque al pie de él vosotros sois santos. // Que al menos él sufra una nada, la sombra / de este sufrir que a mi alma asombra: / lumbre le sea el agua de mis lágrimas”]. Si escribir así es matar, no deja de ser, también, matarse.

- _____, ed., 2005. *Libro de rezos y conjuros*. Morelia: Jitanjáfora / Red Utopía.
- CARO BAROJA, Julio, 1966. *Las brujas y su mundo* [1961]. Madrid: Alianza.
- _____, 1968. *El señor inquisidor y otras vidas por oficio*. Madrid: Alianza.
- _____, 1980. *Brujería vasca*. San Sebastián: Txertoa.
- _____, 1990. *Vidas mágicas e inquisición*. 2 vols. Valencia / Barcelona: Círculo de Lectores.
- COELHO, Adolfo, 1993. *Obra etnográfica. Vol. I: Festas, costumes e outros materiais para uma etnologia de Portugal* [1880], coord. João Leal. Lisboa: Dom Quixote.
- COHEN, Jean, 1982. "Poesia e redundância". En *O discurso da poesia*. Coimbra: Livraria Almedina.
- DE FIGUEIREDO, Tomaz, 2003. *Poesia I*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- DE SENA, Jorge, 1977. *O físico prodigioso*. Lisboa: Edições 70.
- _____, 1982. *40 Anos de servidão* [1979]. Lisboa: Morais.
- DUNDES, Alan, 1996. "A estrutura de repetição". En *Morfologia e estrutura no conto folclórico* [1961]. São Paulo: Perspectiva, 211-223.
- FONTES, António Lourenço, 1979. *Etnografia transmontana. I: Crenças e tradições de Barroso* [1974]. Vilar de Perdizes / Montalegre: edición del autor.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, 1990. "Las maldiciones gitanas". En *La copla flamenca y la lírica de tipo popular. Vol. II*. Madrid: Cinterco, 795-803.
- LEITE DE VASCONCELOS, José, 1986. "Bruxas". En *Tradições populares de Portugal* [1882], coord. M. Viegas Guerreiro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 329-333.
- _____, 1979. *Cancioneiro popular português. Vol. II*, coord. Maria Arminda Zaluar Nunes. Coimbra: Universidade, 482-483.
- MOTA, António, 1999. *Os sonhadores* [1991]. Porto: Edinter.
- PEDROSA, José Manuel, 2000. *Entre la magia y la religión: oraciones, conjuros, ensalmos*. Oiartzun: Sendoa.
- _____, 2001. "Los padres maldicientes: del Génesis, la Odisea y el Kalevala a la Leyenda de Afonso X, el romancero y la tradición oral moderna".

- En *La eterna agonía del Romancero*, comp. Pedro M. Piñero Ramírez. Sevilla: Fundación Machado, 139-177.
- PEDROSO, Consiglieri, 1988. "As bruxas na tradição do nosso povo". En *Contribuições para uma mitologia popular portuguesa e outros escritos etnográficos* [1879-1880], coord. João Leal. Lisboa: Dom Quixote, 95.
- TEIXEIRA, Carlos, 1934. *Superstições populares da terra de Rossas*. [s.l.]: Junta de Freguesia de Rossas.
- TENGARRINHA, Margarida, 1999. *Da memória do povo. Recolha de literatura popular de tradição oral do Concelho de Portimão*. Lisboa: Colibri.
- TODOROV, Tzvetan, 1981. *Os géneros do discurso* [1978], trad. Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70.
- VICENTE, Gil, 2002. *Barca do inferno*. En *Obras de Gil Vicente*, ed. José Camões, vol. II. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro-Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa / Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- VIEIRA, Alice, 2006. *Leandro, Rei da Helíria* [1991]. Lisboa: Caminho.

*

NOGUEIRA, Carlos. "Una forma breve olvidada: la praga portuguesa de tradición oral". *Revista de Literaturas Populares* VIII-1 (2008): 139-161.

Resumen. Máximo de emoción y significado en un mínimo de palabras, forma breve que es la señal de un espacio interior sin fin y de una necesidad imparable de voz, la *praga* (maldición) se presenta como un cortocircuito del pensamiento de un sujeto que practica una alquimia de palabras para obrar sobre la realidad (que es muchas veces, y el emisor lo sabe, consciente o inconscientemente, su propio mundo visceral).

Abstract. *The praga (curse) is a compound of violent emotions and rich meanings expressed with a minimum amount of words. In its brief form, it is also a representation of an endless interior space and of an urgent necessity of voice. The curse functions as short circuit of the mind: alchemy of words that intend to have an effect on a specific reality that, at the same time, consciously or unconsciously, is nothing but the visceral world of the one who enunciates it.*

Palabras clave: maldiciones populares; catarsis; Portugal.