

Artificio y criptografía en *La Pícaro Justina*¹

Rafael Costarelli

Introducción

El presente trabajo pretende analizar y comparar algunos de los recursos y empleos de palabras usados en *La Pícaro Justina* de Francisco López de Úbeda y en *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos* de Francisco de Quevedo.

Es cierto que ambas novelas utilizan elementos estilísticos más o menos semejantes, entre los cuales descuellan los juegos de palabras, pero también es verdad que una generalización, que no destaque divergencias, no nos dice nada acerca de la manera en que se construyen y aprovechan.

Entendemos que el sentido diferencial del uso de los recursos radica en maneras distintas de codificarlos que obedecen a finalidades también diferentes: enfatizar la relación entre recursos y acción o vincular los recursos con una finalidad exclusivamente lúdica.

En ambas obras la codificación estilística está al servicio de diferentes formas de concebir el arte de la literatura. Esto se refleja en los niveles metalingüístico y metaliterario que componen la materia textual.

Partimos de la base de que los recursos usados no son adornos arbitrarios, sino medios opacos que recaban la atención por sí mismos, a la vez que condicionan de manera más o menos precisa la interpretación del mensaje que se propone al lector. Por tal razón, creemos que es admisible, hasta cierto punto, un análisis que vincule el aspecto estilístico con el propiamente narrativo de las obras (Gargano, 1994; Parker, 1975).

En este trabajo utilizaremos comúnmente la palabra 'codificar' y 'código' como otras formas de decir 'cifrar' y 'cifra', dejando de lado la distinción hecha por Friedman (1957, p. 15).

El análisis de las diferentes formas de "cifrar" los textos nos conducirá a establecer analogías entre la escritura literaria y la criptografía como escritura secreta o de entretenimiento.

Creemos que estas operaciones analógicas podrían servir para ilustrar los procedimientos utilizados, principalmente, por López de Úbeda. Sin embargo, no tenemos evidencias suficientes para vincular al autor con la criptografía como disciplina.

Algunos criptógrafos como Blaise de Vigenère (Foucault, 2005, p. 46) y Girolamo Cardano eran conocidos en la época; sin embargo, las formas crípticas de expresión eran también comunes entre conversos y judaizantes (Cózar, 1991, X-4)², lo que podría conectarlas con la tradición bíblica. También es importante destacar que los juegos verbales bizantinos y crípticos enlazan con una tradición que nos remonta a la Edad Media latina (Curtius, 1955, ps. 384-422). En resumen, son varios los factores que podrían haber enfatizado las formas reservadas de expresión, además de la criptografía propiamente dicha.

Las analogías que queremos practicar no guardan relación con las polémicas en torno al verdadero autor de *La Pícaro* (Rojo Vega, 2004), pues nos manejamos con la idea de que la paternidad de la obra corresponde a López de Úbeda. La aclaración es necesaria en cuanto consideramos valioso y útil para este trabajo un estudio como el de



Friedman (1957), tendiente a descubrir mensajes ocultos en las obras de Shakespeare con el fin de discutir el problema de que otro autor pudiera haber escrito sus obras. Recordemos que la crítica también ha creído encontrar nombres ocultos en la *Pícara* “*haciendo de «un Pérez de Guzmán el Bueno» como una firma disfrazada de un dominico llamado Pérez*” (Bataillon, 1969, p. 55). El pasaje señalado aparece al final de la “Introducción general” de la obra (p.130)³.

Nivel metalingüístico y metaliterario

López de Úbeda y Quevedo son artistas con conciencia del oficio que manejan. En este trabajo designamos como 'nivel metaligüístico y metaliterario' a los fragmentos de las novelas que reflejan la tendencia a reflexionar sobre el lenguaje y la literatura. Seleccionaremos aquellos vinculados con nuestros intereses.

Ambos autores se han expresado acerca de la naturaleza de su estética literaria y de sus recursos.

El autor de la *Pícara* ha calificado su texto como un “*libro de entretenimiento*”, además de explicar que el tipo de distracción propuesta es costosa y constituye un desafío para el lector: “*los que pretendieren entretenimiento, tras el **gasto** hallarán el **gusto***” (p.91).

La misma advertencia contiene una paronomasia para descifrar. La perspicacia del escritor está en ofrecer al lector atento un salto sobre el “texto llano”, a la vez que realiza una prevención sobre las dificultades del mismo. La invitación a jugar está hecha a través de un juego que no disimula el conocimiento retórico (Rey Hazas, 1984, p. 206).

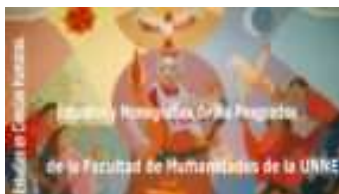
El juego estaría deliberadamente cifrado, como lo advierte Justina al lector: “*Verás, finalmente, varios enredos, trajes, figuras, estratagemas, disimulos y solapos*” (p.184). El lector pensado por López de Úbeda se parece mucho a un criptoanalista.

El autor del *Buscón* no desnuda tanto sus técnicas. Señala su concepción estética en la “*Premática contra los poetas güeros, chirles y hebenes*” (p.49)⁴, en particular en el fragmento en que parece hacer referencia a Góngora y sus seguidores⁵.

Quevedo se opone a través de estas declaraciones a las exageraciones de los medios expresivos y hace una denuncia misógina del arte contagiado con tales defectos a las mujeres. Creemos que se refiere a mujeres reales, aunque también podría tratarse de mujeres “literarias”.

Esta perspectiva misógina asoma en muchos pasajes de la *Pícara* en los que se presenta con ironía la habilidad de Justina como escritora, entre otras cosas: “*...los polluelos de mi entendimiento, que son mis conceptos y discursos ingeniosos, que creo son particulares, por haber sido engendrados de un ingenio razonablejonazo...*” (p.123).

El médico chocarrero López de Úbeda, disfrazado de mujer, resulta ser bastante despiadado con la nueva naturaleza que ha adoptado para escribir. En esta línea misógina podríamos incluir las apreciaciones del fisgón Perlícaro acerca de los defectos de composición de la obra; sus valoraciones no están lejos del sentido del siguiente refrán: “*La muxer, quando sola piensa, mal piensa*” (Correas, 1957, p. 207a). Al seguir esta línea de lectura es conveniente dejar de lado las apreciaciones que reconocen en la persona literaria del fisgón una alusión a la persona real de Quevedo (Bataillon, 1969, ps. 84-85).



Para resumir, podemos sostener que López de Úbeda propone un arte orientado al desarrollo de mecanismos formales y con una fuerte tendencia a lo lúdico (Cózar, 1991, I). Esto daría sentido a sus alusiones al juego de ajedrez (ps. 91-92) que podría tomarse como analogía de la lectura propuesta. Quevedo, por su parte, se expresa en contra de las exageraciones en los medios expresivos, aunque aún no esté muy claro si él mismo no estaba contaminado del estilo que combatía.

Existe una corriente de afinidad entre ambos que afecta al concepto que tienen de la mujer como ser pensante; los dos están imbuidos de la “*mentalidad misógina imperante, no sólo en la cultura española, sino en la europea en general*” (Soguero, 1997, p. 290).

Recursos

1. Primer nivel de cifrado

Mecanismo corriente en el estilo de ambos autores es el doble sentido que suelen dar a ciertos giros y palabras.

Algunos de estos juegos coinciden hasta en la literalidad de las palabras utilizadas.

Recordemos la disemia sobre la “batalla nabal”, de batalla de nabos como batalla de naves, en la *Pícara*: “*Pues capitán ha habido a quien [...] le encontraron cenando nabos pasados por agua, dando en ellos con tal prisa y furia, que se podría decir con toda propiedad que era batalla naval*” (p.100).

Un juego semejante está en el *Buscón*: “...alzando zanahorias garrofales, **nabos** frisonas, berenjenas y otras legumbres, empieza a dar tras el pobre rey. Yo, viendo que era batalla **nabal**, y que no se había de hacer a caballo, comencé a apearme” (p.16).

La diferencia, atinente a estos ejemplos, está en los efectos obtenidos. Lo que en la *Pícara* no pasa de una agudeza limitada a un tramo corto del discurso, con una alusión a un personaje romano, en el *Buscón* sirve para mostrar cómo comienza a disiparse la ilusión que tiene Pablos de convertirse en alguien importante; contribuye a la elaboración de su progresivo escarnio.

Más allá de estas coincidencias aleatorias y casuales, los dos autores presentan tendencias diferentes en el manejo de los juegos de palabras.

Observamos que López de Úbeda prefiere usar en la *Pícara* juegos de palabras en el plano del significante, basados en la repetición de elementos, con predominio de la paronomasia y el calambur. Dichos juegos tienen por objeto caracterizar un personaje y provocar el gusto de un lector advertido de participar en un juego; rara vez adquieren trascendencia calibrando el sentido de tramos extensos del discurso. Con esto no estamos diciendo que no emplee juegos de palabras basados en el significado, como en el cuento del sastre que se labró un escudo para darse linaje (p.163), sino que aún esos casos menos frecuentes aparecen “emplazados”, es decir, producen como efecto una comicidad limitada a una temática restringida al pasaje. Como veremos más adelante, estas valoraciones son producto de una comparación hecha a un solo nivel de cifrado.

Veamos algunos ejemplos.

En la mayoría de los casos la paronomasia está dada por el juego con el sonido semejante, aunque hay ejemplos de repetición de palabras derivadas o emparentadas: “*Y aun, si yo quiero, le haré un sótano (digo un soneto) para la cabezada de su libro*” (p. 141).

El juego se construye con el sonido semejante de 'sótano' y 'soneto'.



Un ejemplo de naturaleza semejante se presenta en algo que le dice Perlícaro a Justina sobre sus habilidades como escritora: “Para **coronista** no tiene poco andado, que algún día habrá tenido más de cuatro **coronas** en su casa” (p.138).

La paronomasia está dada por el sonido semejante de 'coronista', cronista o historiadora, y 'coronas'.

En algunos casos la paronomasia coexiste con un juego de palabras en el plano del significado: “En fin, que tienen en el pecho **secreto** y en la boca **secreta**” (p.591).

El juego con la paronomasia 'secreto-secreta' coincide con un juego en el plano del significado, al tomar 'secreta' en sentido figurado para referirse a la incontinencia de los tontos mudos que suelen hablar repentinamente de aquello que se les ha dicho en confidencia. El artificio tiene una característica especial, que después vamos a ver en los juegos que utiliza Quevedo: el segundo vocablo constituye una modificación despectiva y gruesamente chistosa del significado del primero (Lida, 1981, p. 297).

El calambur⁶ divide una palabra para formar dos vocablos de significado independiente. Veamos un ejemplo: “Claro es que el camimo donde solas las **malvas** sirvieran de lengua no supieran, en esta ocasión, decirnos a mí y a vos otra cosa, sino **mal vas**” (p.89).

En el ejemplo las sílabas de la palabra 'malvas' agrupadas de otro modo producen dos vocablos de sentido diverso: 1) el adverbio 'mal'; 2) 'vas', segunda persona presente del verbo 'ir'.

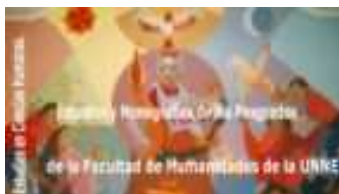
Este caso en particular bien podría ser tenido en cuenta como un jeroglífico de palabra (Cózar, 1991, X-4) y contribuir a la confusión respecto del término 'jeroglífico', notoria en la obra y quizá deliberada.

Otro ejemplo de calambur está vinculado con la onomástica creativa y afecta el nombre del fisgón: “...**Perlícaro**, dándole nombre de **perla** por su hermosura, y de **Icaro** por su redomada sabiondez” (p.136).

La figura se inserta en el juego de la vinculación del signo con las cosas, del nombre con las características de la persona (Foucault, 2005; Cózar, 1991, X-9). Esta problemática también está presente en el texto de Quevedo. Recordemos que el pícaro se llama Pablos y no Pablo, porque el primer nombre constituye la deformada imagen del caballero que quiere ser: “...la -s – dice Molho- *denunciaba el nombre como plebeyo y propio de gente de baja alcurnia*” (1977, p.102).

Retornando a nuestra discusión general, podremos ver que Quevedo, por su parte, utiliza en el *Buscón* con más frecuencia los juegos de palabras basados en el significado que los basados en el significante, principalmente juegos de doble sentido con repetición de palabra, y silepsis. Está claro que en la cadena del lenguaje los niveles significado-significante se dan simultáneamente, de forma que esta división podría ser arbitraria en algunos casos: no se podría decir qué es más importante, si el refuerzo de la perceptibilidad producido por la repetición de sonidos o la llamada de atención que supone la redundancia o la amplitud significativa; de ahí también, en parte, las vinculaciones del estilo con el plano narrativo y las alternativas de cifrado que presentamos más adelante como rasgos diferenciales.

El autor del *Buscón* reitera dos o más veces una palabra con significado distinto en cada caso, cometiendo así el doble sentido: “Estaba el servicio a mi cabecera; y a la media noche, no hacían sino venir **presos** y soltar **presos**” (p.80).



La palabra repetida con diferente acepción es 'presos': 1) cautivos, prisioneros; 2) ventosidades, y aun, excrementos. El segundo vocablo, como en el ejemplo ya analizado de la *Pícara*, es una deformación gruesamente chistosa del primero y viene a conformar una imagen grotesca en una ubicación contrapuesta a la de la cabeza.

En el próximo ejemplo la palabra repetida con doble acepción es 'guía': 1) para referirse al nombre de la huéspeda 'Guía'; 2) en el sentido de 'conductora' u 'orientadora'. En tal caso, como ya hemos visto que lo hace López de Úbeda, se juega con la vinculación entre el nombre y las características de la persona: “...vínome a desengañar y a decir que era otra **Guía**; y no es de espantar que con tales **guías**, vamos todos desencaminados” (p.100).

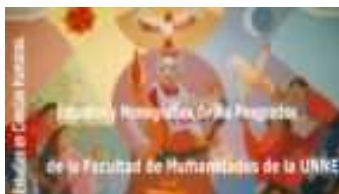
El texto del *Buscón* ofrece, asimismo, al lector diversos modelos de silepsis, es decir, de uso de una palabra en dos sentidos distintos, estructurada muchas veces en un esquema semántico (Schwartz Lerner, 1987, p. 30).

Recordemos un ejemplo en que el atractivo resulta de la incongruencia de los dos sentidos propuestos por el texto: “...pensaba que yo me graduaría con éste, y que, estudiando, podría ser **cardenal**, que, como estaba en su mano hacerlos, no lo tenía por dificultoso” (p.60).

Pablos ha recibido sin menoscabo la herencia de manos de su tío, el verdugo, que tiene la esperanza puesta en la prosperidad de su sobrino. La palabra en silepsis es aquí 'cardenal': 1) prelado, purpurado y 2) moretón, hematoma. Está claro que el pícaro no podrá ennoblecerse como lo propone el primero de los significados, antes por el contrario, sólo podrá transitar el camino de la plebeyez y la ruindad a lo largo del cual se cosechan moretones, como los que recibe por encargo de don Diego. He aquí la profunda conexión del nivel estilístico con el narrativo que propician estos juegos. Recordemos lo que señala Parker: “La vanidad humana queda también al descubierto mediante el empleo de cierta ingeniosidad verbal que vetea todo el estilo de la novela” (1975, p. 107). En otras palabras, los recursos constituyen ingredientes estéticos que van calibrando el sentido de distintos tramos del discurso y son reconducibles a la acción.

La comparación de la técnica estilística realizada hasta ahora parece premiar el buen tino de Quevedo en tanto se considere que los ejercicios de ingenio basados en el significado que él hace predominar en el *Buscón* son más interesantes que el calambur y la paronomasia, según lo propone Schwartz Lerner (1987, p.27); estos últimos, recordemos, son los recursos prevalentes, conforme a este nivel de comparación, en la *Pícara*. Sumemos a esto la atinada conexión que Quevedo logra muchas veces entre el elemento narrativo y el estilístico, logrando un continuo entre recurso y acción, aunque resulte ser un autor fragmentarista si lo comparamos con Cervantes, por ejemplo (Lida, 1981, p. 304). Esto de alguna manera coincide con sus propósitos estéticos declarados —indirectamente— en el nivel metaliterario de no usar conceptos gratuitamente, de acomodar coherentemente los juegos de significado y significante como productos intelectuales conforme a la teoría conceptista que propugna. Los juegos de López de Úbeda aparecerían, por el contrario, como un despliegue de palabrería, como un discurso de lo accesorio (Pérez Venzalá, 1999, p.214), desvinculado del aspecto propiamente narrativo de la obra.

Ahora bien, lo que queremos proponer, como alternativa superadora, es que estas valoraciones resultan ser incompletas en la medida en que toman como parámetro



un solo nivel de cifrado de los textos, además de tener un concepto poco positivo de los juegos acústicos, privilegiando el juego conceptual.

En este primer nivel de cifrado de los textos sólo hemos tenido en cuenta distintas maneras de transmitir un mensaje alternativo sin alteraciones en el “texto llano”, es decir, sin valorar las omisiones, sin pensar en construcciones de imágenes especulares a partir de diversas partes del texto, etc. En otras palabras, y para establecer la primera analogía con los criptogramas, sólo hemos hecho observaciones al nivel de las cifras de transposición (Friedman, 1957, p. 15), sin tener en cuenta otras formas algo más raras de cifrar.

Un ejemplo sencillo de código de transposición lo constituye el palíndromo, basado en la idea de la escritura inversa, que permite, como los juegos de palabras, transmitir dos mensajes en uno. Muchos de los juegos de palabras como la silepsis, que podemos identificar si estamos prevenidos, se nos pasarían por alto si no conociéramos el sistema retórico que permite descifrarlos; de la misma manera, se nos pasa por alto el doble mensaje de un palíndromo, si no estamos al tanto del sistema que permite descifrarlo.

2. Otras formas y niveles de cifrado

Como contrapartida al predominio del juego conceptual preciso y vinculado a la narración que ofrece Quevedo, López de Úbeda ofrece recursos alternativos análogos a otras formas de cifrado, que inciden en la conformación de la novela y se valen de procedimientos como la omisión o invitan a crear imágenes especulares. Dichos recursos se vinculan coherentemente con los juegos prevalentes al nivel del significante y se conectan con diversas formas gráficas; están íntimamente vinculados con los manierismos formales (Curtius, 1955, ps.384-422). Completan, asimismo, el sentido de entretenimiento propuesto por el autor de la *Pícara*.

A menor o a mayor distancia la retórica constituye la materia y el fundamento del sistema de estos recursos y es lo que tiene que tener en cuenta el lector para descifrarlos.

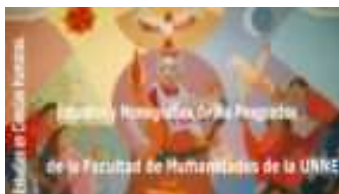
Los que usan como mecanismo la omisión estarían emparentados con la braquilogía, la elipsis, el zeugma, es decir, con los empleos y figuras que eliminan elementos cuyo sentido se puede reconstruir a partir del contexto verbal o no.

Encontramos un mecanismo de esta naturaleza en los llamados versos de cabo roto (Rohland de Langhbehn, 2006). Este manierismo formal frecuente en los versos de la *Pícara* es análogo a ciertos métodos raros de cifrar mensajes, como la escritura sobre la unión de dos hojas superpuestas, que una vez separadas llevan al criptoanalista a completar las formas gráficas para acabar el sentido.

Recordemos ahora el caso de la enumeración de los nombres de P asignables a Justina: “... me ha dado seis nombres de P, conviene a saber: *pícara, pobre, poca vergüenza, pelona y pelada...*” (p. 104).

Los elementos enumerados no son más que cinco, aunque el texto anticipa seis. El sexto nombre sugerido no se explicita, puesto que es el de 'puta'. El artificio se hace más interesante aún si se cuentan las unidades lexicales, nombres, que resultan ser seis separando 'poca' de 'vergüenza', aunque los elementos de la enumeración sean cinco.

Ahora bien, el juego estilístico no es intrascendente en la medida en que **está conectado con el juego de disfraz** que atraviesa todo el texto: Justina es una prostituta



que se finge a lo largo de la historia una mujer muy casta. Esta condición de prostituta se hace evidente en otros tramos del texto; recordemos que anteriormente Justina ha confesado que sufre el mal francés.

En otro pasaje se omite deliberadamente una explicación preanunciada que el lector puede llenar con un contenido erótico o con otro “púdico”, según las inferencias que haga a partir del contexto verbal. Justina viene asignando un papel social al hombre, hecho para enseñar y gobernar, y de la mujer dice lo siguiente: “... fue hecha principalmente para ayudarlo (no a este oficio, sino a otros de a ratos, conviene a saber:) a la propagación del linaje humano y a cuidar de la familia” (p.154). En el mismo párrafo, vuelve al tema y dice que la mujer es “ayuda de cámara” (p.155) del hombre. El contenido “púdico” se presenta como ambiguo: los “oficios de a ratos” parecen ser la propagación de la especie y el cuidado de la familia, que reclaman mucho tiempo y no ratos, lo que se infiere a partir del contexto verbal inmediato de la explicación preanunciada 'conviene a saber'; las dos tareas conectan también con la frase mayor precedente. El contenido erótico debe inferirse de la idea de que la mujer es “ayuda de cámara” en conexión con la explicación preanunciada, de manera tal que los “oficios de a ratos” constituyen el ejercicio del acto sexual, llevado a cabo en aposentos interiores. La lectura “honesta”, ambigua, allana la inferencia del eufemismo erótico.

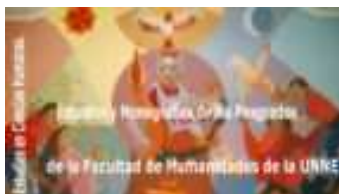
Estos mecanismos conectan con otros pasajes del texto que han sido sometidos a un cifrado, proponiendo al lector un juego del disfraz que podría confundir con contradicciones (Pérez Venzalá, 1999, p.210). También es posible establecer aquí una analogía con métodos raros de cifrar, como el que permite reconstruir un mensaje oculto a partir de señales hechas previamente sobre un texto; por ejemplo: subrayando ciertas palabras o letras. Lo que ocurre con la novela de López de Úbeda es que el enmascaramiento, el cifrado, lleva a trazar líneas intersectadas que confunden al lector no familiarizado con el entretenimiento propuesto, puesto que, por un lado construye una lectura “moral” que implica los pasajes en que Justina parece sostener su castidad con éxito, los aprovechamientos que rematan cada número, etc., y por otro lado, unos puntos que constituyen el mensaje que quizá el pudor debería ocultar, y que, por supuesto están sugeridos y marcados por señales eufemísticas.

Los códigos que se valen de la imagen especular están íntimamente vinculados con figuras que proponen un juego de espejos como el quiasmo o disposición cruzada de elementos en que el segundo parece ser el reflejo del primero. La letra griega ghi (X) reproduce **gráficamente** esta construcción y de ella deriva su nombre (Kayser, 1958, p. 187).

Recordemos dos ejemplos en que el reflejo de una frase en otra propicia alternativas de valoración coherentes con el juego de disfraz que atraviesa la novela. Justina dirige la palabra a un inanimado, en este caso la pluma: “...me decís mil verdades de un golpe y un golpe de mil verdades” (p.88).

Las verdades dadas de un golpe son las que pondrá por escrito y el golpe de verdades lo que implicará reconocer su condición de persona poco virtuosa.

Más adelante hallamos otro ejemplo semejante: “¿Ofrecéisme ese pelo para que cubra las manchas de mi vida, o decísme, a lo socarrón, que a mis manchas nunca las cubrirá pelo?”(p.90).



El ejemplo presenta la oposición sémica entre el pudor fingido y la deshonestidad que atraviesa toda la novela.

En otro ejemplo el juego especular conecta elementos separados —no inmediatos— del contexto verbal, sosteniendo a la retórica como el sistema que el lector debe conocer para descifrar el artificio.

Este caso especial puede verse en la relación que guardan los títulos de los números de la “Introducción general” con el texto narrativo. Estos “rótulos” difieren de los que encabezan los números del resto del libro, en tanto en ellos la preposición 'de' no indica relación temática —sobre, acerca de—, sino causal: “*Del melindre al pelo de pluma*” (p.87), “*Del melindre a la macha*” (p.105), “*Del melindre a la culebrilla*” (p.119). Dados en esta relación causal constituyen una sinécdoque que toma el efecto por la causa, puesto que las motivaciones del melindre, es decir, de la delicadeza excesiva en palabras que practica Justina, son sucesivamente la pluma, la mancha y la culebrilla del papel; así enunciados, los títulos guardan a su vez una relación de quiasmo —básicamente semántico— con el texto narrativo, puesto que lo que desata la palabrería de Justina es la presencia de estos elementos.

Recordemos el aparente escollo que representa el pelo de la pluma: “*Un pelo tiene esta mi negra pluma. ¡Ay, pluma mía, pluma mía! ¡Cuán mala sois para amiga, pues mientras más os trato, más a pique estáis de prender en un pelo y borrarlo todo!*”(p.87).

El doble juego enfatiza que poco le basta a Justina para ponerse a hablar, lo que da lugar a su caracterización misógina como mujer parlera e indiscreta.

Esta propuesta basada en la sinécdoque y el quiasmo permite crear una imagen especular en el espacio de la página: parece que el lector atento tuviera que poner mentalmente un espejo entre el rótulo y el texto.

Este juego guarda analogía con ciertos criptogramas en los que el criptoanalista tiene que movilizar el texto, tales como los que se decodifican dando vuelta cabeza abajo una página ante un cristal o un espejo, o los que obligan a dar vuelta el papel y sostenerlo ante una luz intensa de modo que se pueda leer lo escrito a través del papel.

En los pasajes en que está conformada a partir de estos juegos la novela de la *Pícara* se valora como un objeto variable e inestable, cuyo dinamismo depende de las señales retóricas que pueda descifrar el lector; el médico chocarrero deviene en un verdadero ilusionista que sabe seducir y entretener a un séquito prevenido.

Hacia la invención de un lenguaje

Quevedo y López de Úbeda coinciden en el empleo de un lenguaje inusual casi con la misma intensidad, a ello contribuye de manera notoria el uso de la “jacarandina”.

Justina nos habla de verdades acusadas de “*sométicas*” (p.153) o del “*rufo*” (p.176) con que hubo palabras su abuelo. Pablos asume el papel de maestro de una germanía que domina como nadie: “*«blanco» llaman al sano de malicia y bueno como el pan, y «negro» al que deja en blanco sus diligencias*” (ps.111-112).

Ahora bien, López de Úbeda trasciende este terreno y penetra en el de la invención de un lenguaje especial; he aquí otra vinculación con la criptografía (Friedman, 1957, p.16). El médico chocarrero crea palabras a través de los procedimientos habituales de formación o explotando los términos en sentido figurado. Esta tendencia es común en Quevedo, aunque no tan intensa. El *Buscón*, por otra parte,



no es un terreno demasiado fértil en lo atinente a la invención de palabras. La fuerza inventiva está focalizada en otros puntos como la onomástica, lo que no está tan remarcado en la *Pícara*.

A estos vocablos creados por el ingenio vivo de López de Úbeda “*no hay buscarles en el diccionario*” como decía el jesuita Juan Mir en su *Rebusco de voces castizas* (1907), que señalaba de esta manera la imposibilidad de hallarlos en el Diccionario de Autoridades y la necesidad de “rebuscarlos”.

El libro de Mir tiene el defecto de confundir, a veces, el léxico del marginalismo con el léxico surgido de la imaginación de López de Úbeda, por eso al usarlo hemos tenido que cotejarlo constantemente con el diccionario de Alonso Hernández (1977). Así, hemos descubierto que en muchos casos el jesuita se equivoca respecto de sus propósitos iniciales; por ejemplo: al vocablo 'amapolarse' lo presenta como inventado por López de Úbeda, sin embargo Alonso Hernández lo incluye en su vocabulario (1977, p. 36) y, además, da como una de sus fuentes al Diccionario de Autoridades, con lo cual queda claro que el “rebusco” no había sido bien rebuscado.

1. Palabras creadas a partir de la derivación

Son casos en que las palabras nacen de otras ya conocidas, variando la terminación para agregar alguna idea.

Recordemos el pasaje – que parece surgido de la pluma de Rabelais – en que Justina cuenta la muerte de su madre: “...*quedó tan lisiada, que de arta y atormentada, de asada y asadorada, le dio dentro de cuatro horas una apoplejía que la asó el ánima*” (p.231).

El vocablo nuevo es 'asadorado', que quiere decir *herido con el asador*; nace del nombre 'asador' (Mir, 1907, p. 80).

El mismo procedimiento aparece en un pasaje de la “jornada de León”: “... *a tal tiempo me trajo mi entono engomadero...*” (p.355).

El vocablo nuevo es 'engomadero'. El término nacería de 'engomar', que es “*dar con goma a las telas [...] y otros géneros para que queden lustrosos*” (Mir, 1907, p.319) y además ponerlos tiesos y estirados. De ahí que 'engomadero' significara habilidad para poner tiesos a los otros. El sentido debe inferirse conforme al del sustantivo 'entono', esto es, 'arrogancia', 'presunción'.

2. Palabras creadas a partir de la composición

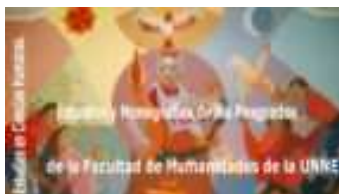
Son casos en que se estructuran una o más palabras en una nueva y hasta entonces desconocida; muchas preposiciones entran en la composición de estas palabras surgidas del ingenio.

Recordemos el retrato que hace Justina de su madre, esa especial Celestina: “*Mi madre era menos boquipanda que su matrimonio*” (p.208).

La composición 'boca' y 'pando' muestra al prudente en hablar y alegar razones (cf. Mir, 1907, p. 110).

Al referirse Justina al asombro de Bertol Araujo por los selvajes del palacio de los Guzmanes utiliza un verbo nuevo: “*Yo bien dejara a mi salvador espetado y boquiabierto a que se hartara de ensalvarjar los ojos...*” (p. 548).

El nombre 'salvaje' da lugar al verbo 'ensalvarjar', análogo a 'cebar' o 'hartar'. Verbo propio de los que se ceban con violencia (Mir, 1907, p. 329).



3. Otras formas de crear palabras

Hay otra manera que tiene el médico chocarrero de hacer crecer el lenguaje especial que inventa y consiste en dar sentido figurado a vocablos conocidos. Esto lo hace cualquier poeta y es muy común en la lírica; sin embargo, en la prosa de la *Pícara* estas invenciones pasan, se deslizan como por descuido, por palabras habituales.

Recordemos el pasaje en que el ermitaño ladrón aconseja a Justina: “Respondíome y díjome muchas cosas que de suyo provocaran a castidad, si él no **castrar** la fuerza dellas con ser quien era” (p.435).

El 'castrar' es aquí figurado por 'debilitar'; esta acepción metafórica es genuina del propio verbo: el castrar enerva la lozanía y vigor del cuerpo animal, de ahí su aplicación a casos morales (Mir, 1907, p. 148).

El mismo recurso se observa en el número del “engaño meloso”, en particular en el pasaje en que la mesonera echa al estudiante burlado: “...le fue guiando hacia la calle, haciéndole hacer algunas sínkopas y **sinalefas** en la escalera...” (p.515).

La frase 'hacer sinalefas' significa aquí 'juntar escalones', 'descender volando'. Se hace la sinalefa cuando de dos sílabas se forma una, por eso metafóricamente se llama 'sinalefa' al enlace de cosas: enlace de escalones en este ejemplo, de dos en dos o tres en tres, por la prisa del echado a la calle (Mir, 1907, p. 685).

Los ejemplos de vocablos inventados podrían multiplicarse y profundizarse las explicaciones acerca de los procedimientos de formación-invencción.

Está claro que el médico chocarrero nunca se vio en la necesidad de tomar palabras prestadas.

Síntesis final

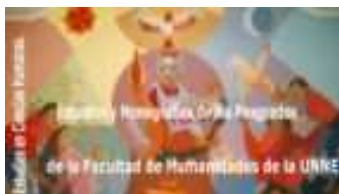
La extraordinaria preocupación que por el lenguaje tienen Quevedo y López de Úbeda ha dado inicio en este trabajo a la comparación estilística. Para ambos la expresión es tema de meditación y estudio, siendo tanto el uno como el otro verdaderos artesanos de la lengua.

Muchas técnicas expresivas y figuras de las novelas de uno y otro son afines, y, aunque no hubiera más afinidades que las consideradas en lo que hemos denominado 'primer nivel de cifrado', sería suficiente para afirmar que existen lazos comunes entre los autores en lo que a técnica se refiere.

Las corrientes de afinidad afectan a muchos de los contenidos; sin embargo, lo que no debemos olvidar es que los fines últimos son distintos.

En el *Buscón* el juego estilístico está usado para ser el continuo del universo representado, un universo profundamente dividido; las expresiones conceptuosas, como recurso prevalente, son reconducibles a la acción, a la permanente oposición de fondo entre infamia y honra. En ese punto la fórmula retórica es altamente efectiva, porque conecta con el tono vital de la obra, con su “*ritmo de vida auténtico*” (Bataillon, 1969, p. 50), un ritmo de vida que en la *Pícara* apenas está esbozado.

Quevedo y López de Úbeda son autores fragmentaristas. La orgánica complejidad de la acción no es una virtud literaria que los distinga, si los comparamos con Lope o Cervantes. Son grandes creadores de momentos. Pero comparados el *Buscón* y la *Pícara*, esta última resulta más fragmentarista, en tanto los momentos creados están más despojados del sentido de acción.



La potencia verbalista de la *Pícara* tiene por finalidad enfatizar y dinamizar, en ciertos pasajes, un juego cuyo designio es el entretenimiento del lector atento. No obstante, el designio lúdico es poco uniforme.

Los juegos de entretenimiento, basados en palabras, propuestos por López de Úbeda eran reconocibles para un público exclusivo en el siglo XVII y se parecen lejanamente a los criptogramas que ofrecen actualmente los periódicos o a juegos de mesa como “Scrabble” o “Lexicon”, entre otros. Inclusive algunos juegos emparentados como los acrósticos y los acrónimos habrían llegado a ser populares en la época, como señala Friedman (1957, p. 93).

No sabemos hasta qué punto López de Úbeda tenía motivos especiales para que sus mensajes fueran reservados y ocultos, aunque es necesario conceder que se complace en el secreto, entendido como juego de realidad-encubrimiento, en tanto expresión de pertenencia a un grupo selecto, el séquito cortesano, y busca instaurar una forma de comunicación exclusiva del grupo. Sabemos con certeza que le resultaba divertido cifrar mensajes, tanto como es entretenido para nosotros descifrarlos. Su lector ideal se parece a un criptoanalista o es al menos un lector diligente dispuesto a *poner la atención en notar el artificio*.

La falta de ritmo de vida de la obra está compensada en muchos pasajes —por decirlo de alguna manera, aunque cabe mejor *recompensada*— por el dinamismo que la transforma en un instrumento lúdico: un juguete de chanza labrado en función de la opacidad de las palabras.

¹ Una versión resumida de este trabajo fue presentada en el VIII Congreso Argentino de Hispanistas. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, mayo de 2007. En esa oportunidad llevó el siguiente título: *La Pícara Justina*: poner la atención en notar el artificio.

² Como manejamos una edición virtual del texto sólo podremos hacer referencia a los capítulos (en romanos) y/o a los apartados (en arábigos), puesto que no podemos indicar las páginas con precisión.

³ Ed. Antonio Rey Hazas, 1977.

⁴ Ed. Fernando Lázaro Carreter, notas por Antonio Gargano, 1994.

⁵ “...habiendo considerado que esta seta infernal de hombres condenados a perpetuo conceto, despedazadores de vocablos y volteadores de razones, ha pegado el dicho achaque de poesía a las mujeres, declaramos que nos tenemos por desquitados con este mal que las hemos hecho, del que nos hicieron en la manzana” (p.50).

⁶ El empleo de retruécano por calambur que hace Schwartz Lerner (1987) no nos parece útil.

Bibliografía

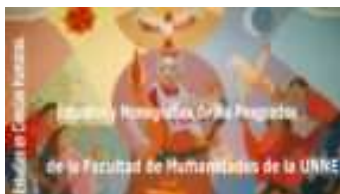
ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis. *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1977.

BATAILLON, Marcel. *Pícaros y picaresca: La Pícara Justina*. Madrid: Taurus, 1969.

CORREAS, Gonzalo. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*. Ed Louis Combet. Université de Bordeaux, 1967.

CÓZAR, Rafael de. *Poesía e imagen. Poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV aC. Hasta el siglo XX*. Sevilla: El carro de nieve, 1991. ISBN: 84-66697-15-8. Disponible en: http://boek861.com/lib_cozar/potada.htm

CURTIUS, Ernst R. “Manierismo”. En *Literatura europea y Edad Media latina I*; trad. de M. Frenk y A. Alatorre. México- Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1955; 384-422.



-
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*; trad. de Elsa Frost. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005 (primera edición).
- FRIEDMAN, William y FRIEDMAN, Elizabeth. *The Shakespearean Ciphers Examined*. Cambridge University Press, 1957.
- GARGANO, Antonio. "Introducción". En Francisco de Quevedo. *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos*. Ed. Fernando Lázaro Carreter. Barcelona: RBA, 1994.
- KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*; versión española de M^a. Mouton y V. Yebra. Madrid: Gredos, 1958 (segunda edición revisada).
- LIDA, Raimundo. *Prosas de Quevedo*. Barcelona: Crítica, 1981.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco. *La Pícara Justina*. Ed. Antonio Rey Hazas. Madrid: Editora Nacional, 1977.
- MIR y NOGUERA, Juan. *Rebusco de voces castizas*. Madrid: Sáenz de Jubera, 1907.
- MOLHO, Mauricio. "Cinco lecciones sobre el *Buscón*". En *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*. Barcelona: Crítica, 1977; 89-131.
- PARKER, Alexander. *Los pícaros en la literatura: La novela picaresca en España y Europa 1599-1753*. Madrid: Gredos, 1975.
- PÉREZ VENZALÁ, Valentín. "Del bufón al pícaro. El caso de *La Pícara Justina*". *Dicenda* 17 (1999): 195-230.
- QUEVEDO, Francisco de. *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos*. Ed. Fernando Lázaro Carreter, notas por Antonio Gargano. Barcelona: RBA, 1994.
- REY HAZAS, Antonio. "Introducción". En Francisco López de Úbeda. *La Pícara Justina*. Ed. Antonio Rey Hazas. Madrid: Editora Nacional, 1977; 9-45.
- REY HAZAS, Antonio. "La compleja faz de una pícara: hacia una interpretación de *La Pícara Justina*". *Revista de Literatura* XLV/ núm. 90 (1983): 87-109.
- REY HAZAS, Antonio. "Parodia de la retórica y visión crítica del mundo en *La Pícara Justina*". *Edad de Oro* 3 (1984): 201-226.
- ROHLAND DE LANGHBEHN, Regula. "Los versos 'de cabo roto' en el *Quijote* y su uso por Francisco López de Úbeda". En Alicia Parodi, Juan Diego Vila y Julia D' Onofrio (eds.) *El Quijote en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2006; 517-523.
- ROJO VEGA, Anastasio. "Propuesta de nuevo autor para *La Pícara Justina*: fray Bartolomé Navarrete O. P. (1560- 1640)". *Dicenda* 22 (2004): 201-228.
- SCHWARTZ LERNER, Lía. *Quevedo: discurso y representación*. Pamplona: Ediciones de la Universidad de Navarra, 1986.
- SOGUERO, Francisco M. "El discurso antifeminista de las pícaras. Misoginia en la picaresca femenina". *Dicenda* 15 (1997): 289-308.