

# Intérpretes dentro del texto en la dramaturgia de Lope de Vega y Shakespeare

Eric W. Vogt

El propósito de este estudio es examinar la producción de signos, su manipulación y su subsiguiente malinterpretación en *La discreta enamorada* de Lope de Vega y en el *Otelo* de Shakespeare. Los signos, un pañuelo en *Otelo* y el nombre «Estefanía» (inventado de repente por el gracioso de *La discreta enamorada*), no se crean *ex nihilo*, sino que se desprenden del trasfondo de un lenguaje y de un mundo dramático normalizados, de lo que existe *a priori* en esos mundos. Una vez desfamiliarizados, dichos signos, el pañuelo y el nombre, acumulan capas de connotaciones cada vez más complejas, significados que varían mucho entre los varios personajes de ambos dramas.

El teatro barroco presupone la existencia de un espectador que percibe los desenlaces, ora trágicos, ora cómicos, como resultado de las intenciones explícitas de los personajes manipulantes. La manipulación es, así, un elemento vital de este teatro, ya que el éxito de las gestiones iniciadas por los personajes depende de su habilidad de hacer prevalecer sobre los demás su propia interpretación de los hechos<sup>1</sup>.

---

1. Eso depende de la noción de la «transformabilidad del signo teatral», concepto que discute detenidamente Keir Elam en su libro *The Semiotics of the Theatre and Drama* (1980). En breve, la transformación de un signo teatral ocurre cuando, en el escenario, «un mismo

Primero se discutirá la génesis de estos signos dentro de los dos mundos dramáticos, las dos creaciones de la época barroca. Luego se examinará la manera en que Yago y Hernando —u otros— interpretan y manipulan estos signos desde dentro de sus respectivos mundos dramáticos. Finalmente se establecerá la función de la manipulación en las dos obras, y la posibilidad de utilizar dicha función para amplificar nuestra concepción del teatro barroco.

Como signos, el pañuelo de Desdémona y el nombre de «Estefanía» son manipulados desde adentro, específicamente por Yago y Hernando<sup>2</sup>. Ambos personajes se igualan en su capacidad de manipular los sucesos así como en la capacidad que poseen de hacer inferencias y de dirigir a los otros a que hagan inferencias, ya sean éstas percibidas como correctas o erróneas. Lo que distingue a ambos es el tipo de intencionalidad<sup>3</sup>.

Preciso es señalar que la manipulación de los signos ha de realizarse sin que éstos jamás salgan de su propio sistema de lógica implícito. Lo que logra Yago, por ejemplo, es invertir el sentido de la carga psíquica

---

objeto representa varios significados, según el contexto en que aparece» (p. 12). En otro libro suyo, *Shakespeare's Universe of Discourse* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), amplifica el terreno de investigación semiótica que había planteado previamente. Abre el campo al escudriñamiento de todo el espectro de signos en todos los «canales» de la densidad polifónica del drama, cuestionando «lo que se podría denominar la concepción hierárquica ['layer cake'] del drama, así concebida por mucha de la crítica sobre las Comedias. [La concepción aristotélica es] una escala rígida de 'componentes' dramáticos en la cual la trama, el carácter, el tema, y la dicción se mantienen en sus respectivos lugares según su valor dramático relativo [...]». Dicha postura crítica «presupone la distintividad absoluta de estos niveles, como si la 'trama' de ningún modo tuviera relación con la 'dicción', ni el 'carácter' con el 'tema'. Al reducir este modo de concebir el drama al nivel más absurdo, esta forma de discección del género es puramente cuantitativa, una cuestión simplista de más o menos (i.e. 'demasiadas palabras')». Al desmantelar el sistema jerárquico aristoteliano, se revela que el lenguaje mismo es simultáneamente el sujeto y el objeto último del drama barroco.

2. Cf. la siguiente declaración de Umberto Eco en su obra pionera, *A Theory of Semiotics* (Bloomington: Indiana University Press, 1976), p. 7: «Un signo es todo lo que se pueda sustituir legítimamente por otra cosa. Esa otra cosa no ha de existir necesariamente, ni estar en alguna parte en el momento en que un signo lo represente. De ahí que la semiótica es, en principio, la disciplina que estudia todo lo que se puede emplear para mentir. Si algo no sirve para mentir, conversamente, tampoco sirve para decir la verdad: no puede, de hecho, emplearse para 'decir' de manera alguna. Creo que la definición de la 'teoría de la mentira' debería tomarse como un programa bien comprensivo para una semiótica general».
3. Cf. esta idea con el comentario de Juan Ruiz: «Non ha mala palabra que non es a mal tenida» que se encuentra en una anécdota humorística ilustrando una declaración más seria, hecha

que posee el pañuelo. Su éxito depende de la validez general (dentro del mundo de la obra) del pañuelo como signo cuyo contenido primario es la fidelidad, así como de la convicción de que Otelo jamás cuestionará esa validez. El contenido del signo está enlazado a su vez con la lógica interna de la obra, con la organización de las acciones virtuales: si el pañuelo significa lealtad, las acciones de aquellos que experimentan dicho significado son previsibles. Pero si cambia su sentido, transformándose en traición, también es posible predecir acciones en torno a este significado. La manipulación de Yago depende, por consiguiente, de una correcta interpretación del signo para poder predecir las acciones que tendrían lugar si éste cambiara su sentido. Por otra parte, es necesario indicar que los contenidos que acumula el signo operan a partir de paradigmas que se corresponden; a los contenidos iniciales del paradigma de la fidelidad, se le sobreponen sus opuestos. De ahí que los contenidos o significados, más que operar por amplificación y diversificación, operan por cambio de sentido.

Como se mencionó arriba, los signos no se crean *ex nihilo*. En el *Otelo*, el pañuelo no es una invención de Yago, sino un signo que posee una historia propia, cargada de connotaciones de lealtad conyugal tanto para Otelo como para Desdémona. Para Yago, empero, representa un instrumento para arruinar al moro y a Casio. A medida que la obra avanza, el pañuelo atrapa más posibilidades significativas y llega a representar adulterio, traición, venganza y error. Estas transformaciones se dan sin que el signo quede desalojado de los contenidos previamente adquiridos<sup>4</sup>, ya que son los contenidos originales los que le permiten cambiar de sentido.

En la obra de Lope, el nombre «Estefanía» también tiene su propia historia, aun cuando puede aparecer como un hecho espontáneo, dado

---

anteriormente: «[...] e segund derecho, las palabras sirven a la intención e non la intención a las palabras», Arcipreste de Hita, *Libro del buen amor* (Madrid: Espasa Calpe S.A., 1973), pp. 19 y 14, respectivamente.

4. Elam, en su libro *The Semiotics of Theatre and Drama*, declara: «Diacrónicamente —en su desarrollo en el tablado, el texto se caracteriza por la discontinuidad de sus varios niveles [...] los mensajes lingüísticos [...] son estrictamente temporales» (p. 45). Es este rasgo de la representación lo que permite que los signos dramáticos acumulen una 'carga' connotativa, de una manera análoga a la de una pila.

que es creado al azar por Hernando para ayudar a su amo Lucindo a «despicarse de Gerarda». Lope brinda aquí una sorpresa a sus personajes, y ésta refleja la ironía dramática que experimenta el público: el nombre de «Estefanía» inicialmente encubre lo ficticio, lo irreal y está destinado a darle celos a Gerarda, pero también, y sin que los creadores del nombre lo sepan, contiene a una persona real, la hermana de Doristeco, rival de Lucindo.

Tanto en *La discreta enamorada* como en el *Otelo* existen los intérpretes comunes y el intérprete que posee la virtud de cambiar el sentido de los signos, y que se ofrece como máximo decodificador, operando así un cambio de conducta en los otros a partir de su autoridad. En el *Otelo*, Yago les dice a otros personajes cómo han de interpretarse los sucesos y qué conclusiones deberían inferirse de las palabras y acciones de los demás. Ya en la primera escena de *Otelo*, Yago anuncia su papel de lector de signos:

Si yo el Moro fuese, luego Yago no sería:  
En seguirle, sólo me sigo a mí mismo;  
el cielo me juzga; que no yo por amor ni lealtad,  
mas pareciéndolo en todo, por mis propios fines:  
Pues cuando la acción externa demuestre  
la hechura innata y la figura de mi corazón  
como complemento externo, no tardaré mucho  
en colgarme el corazón de las mangas  
a que los cuervos me lo piquen: No soy lo que soy

(I,i)<sup>5</sup>.

Este parlamento le permite a Yago autoavalarse como intérprete y anunciar su futuro papel en la pérdida del pañuelo. Sus designios maléficos ocasionan el traslado del pañuelo de mano en mano, permitiéndole así acumular una extraordinaria carga psíquica cuya totalidad

5. *The Complete Works of William Shakespeare*, George L. Duyckinck, ed. (Philadelphia: Porter and Coates, n.d.). Esta edición décimonona dice seguir la edición en folio de Collier de 1632. Las referencias a *Otelo* que se citarán en adelante pertenecen a esta edición, según número de acto y escena en paréntesis. Digno de notarse es que al declarar que «he is not what he is» («no es lo que es»), Yago invierte el nombre de Dios, el YO SOY del Antiguo Testamento [Todas las traducciones utilizadas en este estudio son del autor].

sólo puede dominarse desde la perspectiva del público. Sin embargo, dentro del mundo interno del drama, las acciones de Yago hacen que el pañuelo cobre significado para terceros, pero éstos sólo dominan una parte de su aspecto significativo. Por ejemplo, después de decirle a Roderigo que Desdémona ama a Casio, empieza a instruirle, convirtiéndolo en un cómplice sin que él lo sepa. En breve, Yago le dice cómo interpretar la realidad<sup>6</sup>.

El mismo Yago no domina la extensión del significado del pañuelo, puesto que no tiene conocimiento de su historia; ésta merece mencionarse para apreciar el intrincado *syutzet* de la narrativa de Shakespeare: originalmente lo había fabricado una hechicera egipcia, quien se lo dio a la madre de Otelo como un talismán para asegurar la lealtad conyugal de su esposo. Ella se lo dio a Otelo al partir éste a buscar fortuna, con la idea expresa de que pudiera asegurarle el mismo efecto en una esposa suya. Por mucho tiempo Yago codició ese pañuelo tanto por su hechura como por algún plan que había tramado para arruinar al moro, pero siempre sin conocimientos de su historia —y por lo tanto sin saber todos los matices significativos que poseía para Otelo y Desdémona— o de sus supuestos poderes mágicos.

- 
6. Se presenta a continuación la traducción del autor, basada en el texto del folio de 1623:

YAGO

Ponte el dedo —así, y deja que tu alma sea instruida por mí. Atiéndeme, ¡con cuánta violencia ella amaba al principio al moro!, mas, lo amaba por su osadía, y por decirle mentiras fantásticas, y, ¿lo querrá aún por sus jactancias? ¡No lo vaya a creer tu alma discreta! Su vista de algo ha de alimentarse; y, ¿qué deleite hallará en contemplar al diablo? Cuando la sangre se ablanda con el acto carnal, ha de haber —para de nuevo inflamarla, y darle al apetito una abundancia que satisfice—, una beldad de favores, una simpatía en años, modos y bellezas; todo eso le hace falta al Moro. Bueno, en vista de tantas conveniencias necesarias, la delicadeza de su temura se verá abusada, empezará a devolver lo tragado, disgustar del moro y luego aborrecerle; la misma naturaleza le instruirá a hacerlo, y la llevará a hacer nueva elección. Dado todo eso, señor —como es embarazada opinión y no nada forzada—, ¿quién será de los grados de la Fortuna el más eminentemente favorecido, sino Casio? Un canalla sutil y engañoso; uno que busca oportunidades, que tiene ojo para acuñar y contrahacer ventajas: ¡un canalla endiablado! Más aún, es guapo, joven, y tiene esas cualidades que la locura y los inexperimentados buscan; un canalla completo y pestilente, y la mujer le ha encontrado ya.

RODERIGO

Tal cosa de ella no puedo creer: es de condición tan bendita.

Sin embargo, Yago tarda poco en interpretar el significado original del pañuelo, o al menos, pronto descubre la función que posee en la relación Otelo-Desdémona. Su actuación se dirige a desestabilizar esta función: después de incitar la sospecha y el recelo de Otelo, Yago manifiesta que ha visto a Casio limpiarse la barba con el mismo pañuelo —una acción dramática cargada de connotaciones sexuales. Para tener éxito, Yago ha tenido que valerse del poder de la sugestión, algo que no consiste en otra cosa que en decirle a otro cómo ha de percibir el mundo.

Su acción permite que el pañuelo se convierta de un objeto que connota la lealtad del amor conyugal, en uno que simboliza ora la confabulación y la traición, ora la infidelidad, para culminar en la venganza y la tragedia. Junto a la desestabilización de la función original del pañuelo, Yago también logra que sobre el significante del pañuelo se acumule el significado de su propio odio hacia Otelo. El pañuelo así es el objeto que concentra toda la tensión dramática, pero la concentra en sus posibilidades de significación.

Yago tiene éxito y no se arrepiente. Su malicia contrasta fuertemente con el amor que siente y muestra Hernando hacia Lucindo en la obra de Lope. Este contraste mide la dimensión de la tragedia shakespeariana, basada en el control de las acciones de manera tal que surjan y se manifiesten los designios maléficos que acechan al hombre. Bien distinto es el mundo de Lope, forjador de un espacio dramático urbano que tiende a mantenerse sereno y que rara vez progresa hacia el desequilibrio.

---

YAGO

¡Un higo de bendición! El vino que toma es de uvas: de haber sido bendita, jamás habríale querido al Moro: ¡una sarta de bendiciones! ¿No le viste juguetear con la palma de su mano? ¿No te fijaste en eso?

RODERIGO

Sí, me fijé; pero no fue nada más que cortesía.

YAGO

Lujuria, a mi ver, un índice, y un prólogo a la historia de la concupiscencia y pensamientos viles. Tanto se acercaron los labios de los dos, que los alientos se abrazaron. ¡Nefastos pensamientos, Roderigo! Cuando estas mutualidades tanto preparan el camino, luego viene el ejercicio principal y maestro, la conclusión encarnada. ¡Ja! Mas tú, que seas gobernado por mí: Hete llevado de Venecia. Mira tú esta noche, busca el cambio de la guardia, no estaré lejos de ti: ocúpate en hallar alguna ocasión para enojarle a Casio, [...] (II,i).

Tal es *La discreta enamorada*, en donde el amor que siente y muestra Hernando por su amo refiere posibilidades inversas y paralelas de construir una imagen de la realidad. Al igual que en *Otelo*, los signos se ofrecen a la manipulación, pero las cargas que acumulan no llegan a desbalancear el supuesto Orden armónico.

En ambos casos, sin embargo, la arbitrariedad y la amoralidad de los signos *per se*, quedan muy en claro. El intérprete, desde dentro o desde afuera del espacio en el que el signo se manifiesta, hará siempre de éste lo que quiera, según sean sus propias metas. La arbitrariedad está referida a la percepción del lenguaje como un hecho *diferente* del mundo objetivo que los personajes comparten. La manipulación depende de esta convicción, es decir, depende del reconocimiento de que la visión de la realidad que poseen los sujetos no es el equivalente del Orden real del mundo. El gran tema del barroco fue la puesta en juego de esa arbitrariedad en los signos que constituían la vida cotidiana; sobre ellos ensayó la desestabilización del orden de las cosas. Basta recordar aquella frase de don Juan en *El marido hace mujer*, de Antonio Hurtado de Mendoza: «Que lo que más se oye y que se mira/ no tiene más verdad que ser mentira»<sup>7</sup>.

En la obra de Lope, Hernando entrena a su amo para leer los signos que le intenta «enviar» Fenisa. La lealtad de Hernando para con Lucindo le lleva a leerlos correctamente, así los verbales como los no-verbales. Tal como hace Yago, Hernando también inicia una serie de acciones que acaban en malentendidos, tanto intencionales como no intencionales. Sin embargo, Lucindo, cegado por los celos, no puede aprehender rápidamente las posibilidades interpretativas que le brinda su sirviente y tarda en reconocer en Fenisa a la compañera ideal. El pasaje siguiente, de una escena temprana de la obra, muestra el esfuerzo que hace Hernando para abrirle los ojos al amo:

HERNANDO

Si vieses esta doncella,  
te doy palabra, Señor,

7. Antonio Hurtado de Mendoza, *El marido hace mujer* (Madrid: Biblioteca de autores españoles, Vol. XLV, 1946), p. 432.

que olvides tu loco amor  
porque es sabia, honesta y bella [...]»<sup>8</sup>.

Más tarde, cuando el padre de Lucindo le reprocha a éste el supuesto envío de cartas amorosas a Fenisa, es Hernando quien interviene otra vez para revelar a un Lucindo confuso la razón de la contradicción entre lo que parece y lo que es:

LUCINDO

¿Qué es esto, triste de mí?  
¡Testimonios me levanta  
antes que su rostro vea!

HERNANDO

¿No es aquesta aquella dama  
que te miró tiernamente  
cuando el lienzo de las randas?

LUCINDO

La misma.

HERNANDO

Pues que me maten  
si no es enredo que traza,  
enamorada de ti (p. 162).

No obstante, a diferencia de Yago, Hernando, en su papel gracioso, no hace referencias conscientes de sí mismo como «lector de signos». Fenisa, en cambio, hace explícita su lectura de los signos (típicamente en los apartes, en que revela sus planes y deseos), aun cuando Hernando es tan intérprete como ella. En este sentido, el papel dramático de Yago como «lector de signos» encuentra su equivalente en Lope a través de dos personajes: Fenisa y Hernando. La función de intérprete, tan poderosa en Shakespeare, se encuentra ahora dividida entre una mujer y un sirviente, ambos pertenecientes a sectores políticamente débiles dentro

8. Lope de Vega, *La discreta enamorada* (Madrid: Biblioteca de autores españoles, Vol. XXIV, 1946), p. 156. Las demás referencias a esta obra serán a esta edición, indicando el número de página entre paréntesis.



de la sociedad española del siglo XVII. Es posible conjeturar, por lo tanto, que la clase o el papel social refuerzan la validez que en el teatro barroco posee el intérprete. La interpretación, en caso de que no provenga de un personaje con un papel social distintivo, ha de llevarse a cabo a través de varios personajes para reafirmarse en su importancia.

La serie de confusiones que resulta de la invención de la mujer «Estefanía» es bien conocida: Doristeo oye que Lucindo ha estado en el Prado con «Estefanía», y creyendo que se trata de su hermana, jura matar a Lucindo o hacer que se casen. Para él, el nombre trae connotaciones de honor familiar. Para Gerarda, significa celos, como bien había tramado Luciano. Entra aquélla en la casa de ésta; Doristeo, a quien Gerarda ha podido convencer fácilmente de ayudarle, la persigue con una daga desnuda, fingiendo ser su celoso esposo. Una vez que Doristeo se encuentra separado de su cómplice Gerarda y se halla en presencia de Belisa, madre de Fenisa, abandona el disfraz de esposo enojado y le pide la mano de Fenisa. Esta acción ayuda a recalcar la calidad moral de Fenisa como futura esposa.

Entre tanto, Gerarda ha logrado engañar a Fenisa. Claro que por breve tiempo, ya que la tensión dramática no podría sostener más tensiones. Cuando Lucindo, Hernando y Belisa, sucesivamente, llegan a convencer a Fenisa de que la «Estefanía» original no es nada más que un personaje inventado al azar, Fenisa se reconcilia con sus sentimientos originales hacia Lucindo y de nuevo busca alguna manera de hacer que pueda subir a su cuarto.

Las acciones, así como las contra-acciones intentadas por los personajes del drama de Lope, se subordinan todas al hecho de que, con la excepción de Gerarda —una mujer no deseable en virtud de su estado social—, todos tienden a ser benévolos con Fenisa. Todos se presentan como deseosos de desengañarla y apoyarla. Incluso la madre, a pesar de su aparente rigidez moral, desea un esposo a tono con su condición social, tanto para Fenisa como para sí: le agrada sobremanera cuando al final, el Capitán es hallado en su cuarto al mismo tiempo que Lucindo se encuentra en el de Fenisa.

En *Otelo*, el signo teatral del pañuelo jamás es explicado ante los personajes del mundo dramático. El pañuelo conserva, a lo largo del

drama, su opacidad para con todos, asegurando cierta ceguera ante los sucesos y permitiendo que terminen trágicamente. En *La discreta enamorada*, empero, Lope hace que el signo «Estefanía» sea revelado progresivamente a todos por igual, no obstante los esfuerzos de Gerarda de emplearlo con el fin de obstaculizar las relaciones entre Fenisa y Lucindo.

En ambos casos, el público tiene el privilegio de presenciar y apreciar cada nueva capa de poder connotativo que los signos teatrales van acumulando. A juzgar por estas dos obras podríamos concluir que en la comedia barroca el signo se revela a tiempo para resolver las confusiones. Se despliega como un ramo de flores en la mano del mago, dejando a pocos insatisfechos al final. En la comedia, la confusión se funda en una decepción dramática concebida sin malicia: el mundo es positivo. A juzgar por el *Otelo* de Shakespeare, la tragedia es un género construido sobre signos cuyo significado total sólo se revela cuando ya es demasiado tarde. Por lo tanto, como en el Siglo de Oro, es el espectador de hoy el que debe aprender que aunque el sistema lógico permanezca inmutable, se desestabiliza debido a la duplicidad o arbitrariedad de los signos y a su poder de transformarse ante el oído o ante los ojos en el escenario.

La crítica ha intentado precisar una definición de la tragedia a través de la *hybris*, o fallo fatal de los héroes trágicos. Sin embargo, en el teatro barroco se podría afirmar que la tragedia depende de la manipulación de los signos por parte de sus intérpretes validados y de la incapacidad de los personajes manipulados para percibir la arbitrariedad que media entre los signos y la realidad. Lo que precipita la tragedia es el dominio parcial o incompleto que los personajes manipulados poseen de los signos, unido a la imposibilidad que sienten de revocar el sentido nefasto que éstos cobran. En la comedia, en cambio, la extensión del signo teatral se revela a tiempo para que se produzca un desenlace feliz.