

## William SHAKESPEARE, «*Hamlet*, acto I, escena 1. Traducir a Shakespeare de la mano de Eliot: la escena inicial de *Hamlet*»\*

### William SHAKESPEARE, *Hamlet*, act I, scene 1. Translating Shakespeare through Eliot: The opening scene in *Hamlet*

---

Introducido, traducido y anotado por NATALIA CARBAJOSA PALMERO  
Universidad Politécnica de Cartagena. Facultad de Ciencias de la Empresa, Área de Lenguas Modernas. Calle Real, 3, 30201 Cartagena. Murcia.  
Dirección de correo electrónico: [natalia.carbajosa@upct.es](mailto:natalia.carbajosa@upct.es)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1024-8408>  
Recibido/Received: 27/9/2024. Aceptado/Accepted: 23/10/2024.  
Cómo citar/How to cite: Shakespeare, William, «*Hamlet*, acto I, escena 1. Traducir a Shakespeare de la mano de Eliot: la escena inicial de *Hamlet*», introd., trad. y notas Natalia Carbajosa Palmero, *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*, 27 (2025): pp. 697-707.  
DOI: <https://doi.org/10.24197/hcrmd769>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

---

## INTRODUCCIÓN

De entre todas las maneras posibles de reproducir en español la inolvidable guardia en el castillo de Elsinore (¿qué puede una nueva traducción aportar, es legítimo preguntarse?); y después de haber trabajado durante años con el planteamiento crítico que T. S. Eliot hace sobre el teatro en verso, he decidido, tal como muestro en estas páginas, lo siguiente: a) traducir la mencionada escena, teniendo en cuenta el análisis que de la misma aporta Eliot en su ensayo de 1951 «*Poetry and Drama*»; y b) traducir aquellos

---

\* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación titulado *Revisión crítica del teatro en verso de T. S. Eliot: influencia, evolución y percepción* (Ref. PID2023-151837NB-I00).

extractos de dicho ensayo que justificarían decisiones de traducción, cuando menos, en lo que al ritmo poético concierne. Dejo, pues, que Shakespeare y Eliot entablen a continuación su propio diálogo, y que el lector extraiga sus propias conclusiones.<sup>1</sup>

## TRADUCCIÓN

### «T. S. ELIOT: TRADUCCIÓN Y COMENTARIO DE EXTRACTOS DE “POETRY AND DRAMA”»

Eliot comienza su artículo sosteniendo que existen razones más que suficientes para defender que no se prescinda de la poesía en el teatro, si bien su uso debe hallarse siempre sometido a la utilidad dramática. Más adelante explicará por qué, sin embargo, un dramaturgo del siglo XX no puede utilizar la poesía en escena de la misma manera que Shakespeare en la época isabelina. En estas páginas iniciales se centra en el hecho de que «el ritmo del verso debe tener un efecto sobre los que lo escuchan, sin que sean conscientes de ello» (591).

El autor se vale de la escena inicial de *Hamlet* para ilustrar su argumento, por considerarla perfecta en su construcción y suficientemente conocida por todos:

Lo que no notamos, cuando vemos esta escena en el teatro, es la gran variación de estilos. No hay nada superfluo, y no hay verso que no esté justificado por su valor dramático.<sup>2</sup> Los primeros veintidós versos están formados por las palabras más simples y expresiones muy de andar por casa. Shakespeare ya llevaba tiempo trabajando en el teatro, y había escrito bastantes obras notables antes de llegar al punto de poder escribir estos veintidós versos. No existe nada tan simplificado y certero en su trabajo anterior (pp. 592-93).

A lo que Eliot se refiere es al hecho de que, para un diálogo de naturaleza coloquial, Shakespeare se valga de la poesía en vez de la prosa y, sobre todo, que lo haga de un modo casi imperceptible:

<sup>1</sup> Para la traducción de *Hamlet*, se ha utilizado tomado la edición de *New Swan Shakespeare Advanced Series*, 1989; el ensayo «Poetry and Drama» está incluido en *The Complete Prose of T. S. Eliot: The Critical Edition: A European Society, 1947-1953*.

<sup>2</sup> Eliot dice unas veces «verse» y otras, como aquí, «line of poetry». He decidido traducir «line of poetry» siempre por «verso», ya que «línea de poesía» no tiene sentido en español.

Ningún poeta comienza a dominar el verso dramático hasta que es capaz de escribir versos que, como estos de *Hamlet*, son transparentes. Conscientemente prestamos atención no a la poesía, sino al significado de la poesía. Si escucháramos *Hamlet* por primera vez, sin saber nada sobre la obra, no creo que se nos ocurriera preguntarnos si los hablantes se estaban expresando en prosa o en verso. El verso tiene sobre nosotros un efecto distinto al de la prosa; pero en ese momento, lo que percibimos es la noche heladora, los soldados haciendo la guardia en las almenas, y el presagio de una acción trágica (p. 593).

El poeta-dramaturgo no niega la inclusión de la poesía bella y perfectamente reconocible en el teatro, siempre que se someta a los fines dramáticos. Pero las cualidades que con tanta vehemencia atribuye al escueto diálogo del cambio de guardia en *Hamlet* operan, precisamente, por el contraste que ofrecen con lo que viene a continuación:

Desde las breves y bruscas exclamaciones del principio, apropiadas para la situación (...) el verso se desliza hacia un movimiento más lento con la entrada de los cortesanos Horacio y Marcelo:

Dice Horacio que son imaginaciones nuestras...

y el movimiento vuelve a cambiar con la entrada real, el fantasma del rey, en el solemne y sonoro

¿Qué eres, que usurpas esta hora de la noche...

(advirtamos, por cierto, esta anticipación de la trama implícita en el uso del verbo *usurpar*) (p. 592).

Eliot observa sucesivos cambios de ritmo en las palabras que Horacio le dirige al fantasma la segunda vez que aparece, así como el intercambio entre Horacio y Marcelo tras intentar herir al espíritu. El último cambio, en su opinión, terminaría cuando Horacio dice:

Eso he oído, y en parte lo creo.  
Pero mirad: con su manto rojizo, la mañana  
pisa el rocío de aquella colina al este.  
Disolvamos la guardia;

Al respecto, escribe:

Esto es excelente poesía, y es dramática; pero además de ser poético y dramático, es algo más. Al analizarlo, emerge también una especie de diseño musical que refuerza y forma parte del movimiento dramático. Ha detectado y acelerado el pulso de nuestra emoción sin que nos hayamos dado cuenta (p. 593).

Lo más destacable del acierto poético-dramático shakesperiano, por tanto, serían las transiciones de versos deliberadamente poéticos como «Pero mirad: con su manto rojizo, la mañana / pisa el rocío de aquella colina al este», a los que los que vienen inmediatamente antes y después («Eso he oído...»; «Disolvamos la guardia»), que perfectamente podrían tomarse por prosa. Sobre este asunto, Eliot concluye que

[...] el análisis de esta escena basta para mostrarnos que el verso no es una mera formalidad, ni un añadido decorativo, sino que intensifica el drama. Además, debería ser indicio de la importancia del efecto inconsciente del verso en nosotros. Por último, no creo que dicho efecto se sienta solo entre aquellos miembros del público a quienes «les gusta la poesía», sino también entre quienes van simplemente a ver la obra. Cuando hablo de gente a la que no le gusta la poesía, me refiero a quienes no pueden sentarse a leer un libro de poesía y disfrutar de ello: también ellos, cuando asisten a una obra en verso, deben sentir el efecto de la poesía. Y este es el público que el escritor de una obra semejante debe tener en cuenta (p. 594).

Los argumentos aquí expuestos por el gran poeta angloamericano son lo suficientemente complejos, y a veces incluso confusos, como para que el lector cuestione su comprobación en la escena. No por casualidad, Eliot dedicó una parte considerable de su ingente obra crítica a este asunto que le obsesionaba y que, hasta cierto punto, cristaliza en «Poetry and Drama», pero que tiene su origen en estudios publicados décadas atrás.

Lo atractivo del caso, en esta ocasión, es que los argumentos del ensayo eliotiano ofrecen un punto de partida más que plausible para una traducción que tenga en cuenta, precisamente, lo que en ellos se defiende: el contraste de estilos y la necesidad de mantener la apariencia del verso incluso cuando no «suenen» conscientemente a poesía; sin olvidar que cada giro del ritmo poético (cada acento, cada palabra) puede condicionar la recepción consciente o inconsciente de la poesía que entraña y, por ende, el tono con el que la acción dramática es recibida. Ahí es nada...

## TRADUCCIÓN

### «*HAMLET*, ACTO I, ESCENA 1»

*Elsinore. Una plataforma en el frente del castillo.*<sup>3</sup>

FRANCISCO *en su puesto.*

BERNARDO *entra y va hacia él.*

B: ¿Quién vive?

F: Antes contesta tú: detente e identificate.

B: ¡Larga vida al rey!

F: ¿Bernardo?

B: El mismo.

F: Llegas justo a la hora.<sup>4</sup>

B: Están dando las doce; vete a dormir, Francisco.

F: Gracias por el relevo. Hace un frío que pela,  
y siento gran pesadumbre.<sup>5</sup>

B: ¿Has tenido una guardia tranquila?

F: Ni una hoja se ha movido.<sup>6</sup>

B: Entonces, buenas noches.

Si ves a Horacio y a Marcelo,  
compañeros en mi guardia, mételes prisa.

F: Creo que los oigo. ¡Alto! ¿Quién vive?

*Entran HORACIO y MARCELO*

<sup>3</sup> El original, «platform», «a level place within the castle used for mounting guns» (*Hamlet*, New Swan Series, p. 24). Plataforma, en léxico castellológico, «Suelo superior a modo de azotea, de las torres, reductos y otras obras» (<https://www.castillosnet.org/glosario.php>).

<sup>4</sup> «You come most carefully upon your hour». «Most carefully» es ambiguo aquí. En el contexto cargado de tensión, su significado puede ser tanto positivo como negativo (que has venido incluso antes de la hora del cambio de guardia o lo contrario, que por poco no llegas a la hora).

<sup>5</sup> «I am sick at heart»: aunque «heart-sick» puede corresponder a una afección física del corazón, en el contexto parece más adecuada la acepción del *Oxford English Dictionary* como «oppressed with sorrow» (oprimido por la aflicción, la pesadumbre, el desánimo).

<sup>6</sup> Sustituyo el ratón del original («not a mouse stirring») por una expresión más española. Permanece, eso sí, el énfasis rítmico.

H: Amigos del país.

M: Y súbditos del rey danés.

F: Buenas noches os dé Dios.

M: Adiós, buen soldado.

¿Quién te releva?

F: Bernardo.

Buenas noches.

[Sale

M: ¡Hola! ¡Bernardo!

B: Dime:

¿Está Horacio ahí?

H: Aquí hay un trozo.

B: Bienvenido, Horacio. Bienvenido, buen Marcelo.

M: Y bien, ¿ha aparecido esa cosa esta noche?

B: No he visto nada.

M: Dice Horacio que son imaginaciones nuestras,  
y que no se dejará atrapar por la creencia  
en esa horrible visión dos veces vista por nos.

Por eso le he rogado

que nos acompañe en la guardia de esta noche,  
de modo que, si el espectro vuelve,  
confirme él lo que nuestros ojos ven, y le hable.

H: Bah, bah, no va a aparecer.

B: Sentémonos un rato,  
y deja que volvamos a asaltar tus oídos,  
tan blindados como están a nuestra historia,  
a lo que por dos noches hemos visto.

H: Sentémonos pues,  
y oigamos lo que cuenta Bernardo.

B: Solo anoche,  
cuando esa misma estrella al oeste del polo  
alumbraba, surcando aquella parte del cielo  
el mismo punto donde brilla ahora, Marcelo y yo,  
al primer tañido de...

M: ¡Espera, calla! ¡Mirad, ahí llega otra vez!

*Entra el FANTASMA*

B: Con la misma figura que el difunto rey.

M: Tú que tienes estudios, Horacio, háblale.

B: ¿No es igual que el rey? Fíjate, Horacio.

H: Lo es... el miedo y el asombro me traspasan.<sup>7</sup>

B: Quiere que le hablen.

M: Pregúntale, Horacio.

H: ¿Qué eres, que usurpas esta hora de la noche,  
en tal forma gallarda y belicosa  
con la que a veces marchaba la majestad  
del difunto rey de Dinamarca? ¡En nombre del cielo, habla!

M: Está enfadado.

B: ¡Mirad con qué disgusto se va!

H: ¡Espera! ¡Habla, habla! ¡Te ordeno que hables!

[Se va el FANTASMA]

M: Se ha ido sin responder.

B: ¿Y ahora qué, Horacio? Estás pálido y temblando.

¿Eran solo imaginaciones nuestras?

¿Qué opinas?

H: Juro por Dios que no lo creería  
sin la prueba veraz y perceptible  
de mis propios ojos.

M: ¿No es como el rey?

H: Tal cual tú eres tú mismo.

Con la misma armadura que llevaba  
en combate con el ambicioso rey de Noruega;  
ceñudo como cuando, en airado parlamento,  
aplastó al de Polonia y su trineo.  
Qué extraño.

M: Dos veces antes, y justo a medianoche,  
con paso marcial cruzó nuestra guardia.

H: No sé qué pensar de esto exactamente.

Pero creo, así, a grandes rasgos,  
que presagia un estallido en nuestro reino.<sup>8</sup>

M: Ahora sentaos; decidme, quien lo sepa,

<sup>7</sup> «It harrows me with fear and wonder»: se pierde la imagen original de una grada o escarificador («harrow») roturando la tierra.

<sup>8</sup> En el original, «eruption». Se compara una posible «erupción» en el reino (un estallido) con un espíritu que ha surgido de la tierra.

por qué en esta misma guardia estricta y vigilante  
se afanan cada noche los súbditos del país,  
y por qué se funden cada día cañones de bronce  
y se compra fuera material de guerra.  
¿Por qué a tanto carpintero naval se obliga  
a trabajar hasta en domingo en penosas tareas?  
¿Qué se está cociendo, a qué esta prisa  
que une la fatiga del trabajo nocturno con la del día?  
¿Quién me lo puede explicar?

H: Yo;  
Corre el rumor, al menos, de que al difunto rey,  
cuya imagen acaba de aparecerse,  
desafió a combatir, como sabéis,  
Fortinbrás de Noruega, a la sazón picado  
en su orgullo de rival; nuestro valiente Hamlet  
(pues así lo estimaba nuestra parte del mundo)  
mató al tal Fortinbrás; quien, por sellado acuerdo,  
por heráldica y por ley ratificado,  
cedía, con su vida, todas las tierras  
legalmente suyas al vencedor;  
de la misma manera, prometió nuestro rey  
una posesión equivalente, que retornaría  
a la herencia de Fortinbrás,  
de haber vencido él; y que, según  
el convenio y contenido de tal artículo,  
en Hamlet recayó. Mas, señor, el joven Fortinbrás,  
bisoño en su ira y su arrogancia,  
ha hecho acopio aquí y allá de bravucones sin ley,  
estómagos agradecidos para una empresa  
que requiere de agallas;<sup>9</sup> que no es otra  
(a ojos de nuestros dirigentes)  
que la de recuperar, por la fuerza  
y sin negociar, las tierras mencionadas  
que su padre perdió. Esa es, creo,  
la causa principal de nuestros preparativos,

<sup>9</sup> En el original, en lugar de agallas aparece «stomach», pues en la época de Shakespeare se asociaba el valor con el estómago. A cambio, he traducido «for food and diet» por la expresión popular «estómagos agradecidos», como imagen de un ejército de mercenarios.



el origen de esta guardia, de ahí procede  
este precipitado barullo en el país.

B: Esa debe de ser, y no otra.

Quizá por eso, esta figura portentosa  
cruza armada nuestra guardia, como el rey  
que ha sido y es la razón de estas guerras.

H: Mota es que estorba al ojo de la mente.

En la excelsa y laureada nación de Roma,  
poco antes de que cayera el poderoso Julio,  
se vaciaron las tumbas y, en sudarios, los muertos  
chillaban y balbucían por las calles romanas:  
así, astros con cola de fuego, y rocío de sangre,  
desastres solares; y la luna,

bajo cuya influencia está el imperio de Neptuno,  
enferma de eclipse hasta casi el día del Juicio.  
E, incluso, el presagio parecido de sucesos terribles  
(heraldos siempre anticipándose a las Parcas,  
prólogo del augurio por lanzar),  
tanto cielo como tierra han mostrado  
entre nuestras latitudes y conciudadanos.  
¡Pero callad, mirad! ¡Por ahí vuelve!

*Entra otra vez el FANTASMA*

Le cortaré el paso, así me fulmine. [*al FANTASMA*] ¡Espera,  
aparición!

Si puedes proferir sonido o voz,  
háblame.

Si quedan buenas obras por hacer  
que a ti te den consuelo y a mí gracia,  
háblame.

Si el destino de tu reino en secreto conoces  
y, al saberse, pueda fácilmente evitarse,  
¡habla!

O, si escondiste en vida  
un tesoro expoliado en el vientre de la tierra,  
por lo que, según dicen, vagáis los espíritus tras morir,

[*Canta el GALLO*

cuéntalo. ¡Quédate y habla! Detenlo, Marcelo.

M: ¿Le hiero con mi lanza?

H: Si no se para, sí.

B: ¡Aquí!

H: ¡Aquí!

M: ¡Se ha ido!

[Sale el FANTASMA

Siendo Su Majestad, le ofenderemos  
haciendo gala de nuestra violencia,  
pues él es como el aire, invulnerable,  
y burdo remedo nuestros golpes.

B: Justo cuando iba a hablar, cantó el gallo.

H: Y se sobresaltó, como un culpado  
ante una temible citación. He oído  
que el gallo, clarín de la mañana,  
con su canto altivo y estridente  
despierta al dios del día y, al llamado,  
por mar o fuego, tierra o aire,  
todo espíritu errático y errante  
se retira a su confín. Que eso es verdad  
lo prueba esta presencia.

M: Con el canto del gallo se esfumó.

Se dice que, acercándose las fechas  
de celebrar el nacimiento del Salvador,  
canta el ave del alba toda la noche;  
y entonces, dicen, no hay espíritu que ose salir.  
Son puras las noches, no chocan los planetas,  
no hay hadas que encanten ni brujas que hechicen:  
tan sagrado y tan lleno de gracia es el tiempo.

H: Eso he oído, y lo creo en parte.

Pero mirad: con su manto rojizo, la mañana  
pisa el rocío de aquella colina al este.  
Disolvamos la guardia; y propongo  
que contemos lo que hemos visto esta noche  
al joven Hamlet; que, a fe mía,  
este espíritu, mudo ante nos, quiere hablar con él.  
¿Aprobáis, por el afecto debido  
y obligado deber, que le informemos?

M: Te ruego que lo hagamos; que yo sé, esta mañana,  
dónde hemos de encontrarlo.

[Salen

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Eliot, Thomas Stearn (2019). Poetry and Drama. En Iman Javadi y Ronald Schuchard (Eds.), *The Complete Prose of T. S. Eliot: The Critical Edition* (Vol. 7, pp. 589-610). Johns Hopkins University Press.

Onions, Charles Talbut (1986). *A Shakespeare Glossary*. Oxford University Press.

Shakespeare, William. (1989). *Hamlet*. Ed. Bernard Lott. Longman.