

## Traducir a Emilio Adolfo Westphalen: alzarse más bajo, antigua angustia

*Laurence Breysse-Chanet*

**Résumé:** Je propose dans ces pages un parcours né au fil de mon travail de traduction des deux premiers recueils de poèmes d'Emilio Adolfo Westphalen, *Las insulas extrañas* et *Abolición de la muerte*. On y trouvera l'expression d'une conviction: la traduction de poésie est une lecture écrite, qui implique une profonde réflexion sur la poétique de l'œuvre considérée. Dans ce dévoilement se cache aussi un dialogue, car toute traduction implique que l'on se fasse le poète de sa traduction, selon les mots de Jacques Ancet.

**Mots-clés :** Poésie, poétique, travail de traduction, dialogue

Primero gracias a Ina Salazar por haber hecho posible nuestra celebración, con su *alegría*, palabra tan propia de Westphalen. Y gracias por pensar que sin soler trabajar sobre la obra de Westphalen, y aquí no viene ninguna retórica, sólo por traducirle, les podía decir unas palabras desde mi trabajo de artesana sobre los primeros dos poemarios, todavía en marcha.

O sea desde el impulso que me lleva a traducir unas cuantas obras poéticas, cuando la fascinación es tanta que no hay remedio, tengo que traducirlas, para devolver vida a la vida, tras el instante que inmoviliza, el ojo de Medusa quizá, cuando se da con toda su intensidad el «conocimiento presentacional<sup>1</sup>», como dice Valente. Esa sensación potente que se experimenta cuando se vive el momento decisivo, inexplicable, al recibir la belleza aún indescifrada de una obra, la «revelación fundamental». Su percepción global ofrece una comprensión intuitiva y muda, indecible, que implica un aniquilamiento del que la sufre, y no lo digo de modo negativo sino creador, por supuesto. Hay que renacer o nacer, como voz, ya dentro de la obra, para emerger desde la otredad.

Así recibí hace más de una década los dos primeros poemarios de Westphalen, y fue cómo desde esa lógica sin duda pasional, en todos los sentidos, empecé a traducirle, tarea que reanudé este otoño. Era poner mis pisadas en las de «No es válida esta sombra»:

Si pudiera partir en dos este sueño  
Una parte para el dolor  
Otra para encontrar  
Aunque fuera una imagen difuminada borrada  
De hombre que supiera algo más que dar unos pasos (37)<sup>2</sup>

Pues la traducción es sin duda primero que todo una de las maneras más vivas de posesionarse de una obra. Afán interesado, diría Antonio Gamoneda, y poco objetivo, no lo niego. Pero implica también una práctica reflexiva sobre lo poético: la traducción nace del frotamiento del cuerpo verbal de la palabra

1. VALENTE, José Ángel, «El ángel de la creación», *Entrevista a José Ángel Valente por Ana Nuño*, *Quimera*, n°168, abril 1998, p. 12.

2. Cito por WESTPHALEN, Emilio Adolfo, *Bajo zarpas de la quimera Poemas 1930-1988*, presentación José Ángel Valente, Madrid, Alianza Editorial, 1991. Para facilitar la lectura, las referencias de las páginas vienen directamente en mi texto entre paréntesis.

original con el cuerpo verbal que se inventa poco a poco el traductor, en una escucha hacia un territorio que sea un decir en, quizá contra, su lengua.

La tarea queda definida. Recuerdo las palabras de Yves Bonnefoy traductor, las mismas que las del poeta: «être parole malgré les mots<sup>3</sup>». Es cuando la traducción dice algo del proyecto de la poesía, «le rêve d'une existence incarnée<sup>4</sup>».

Si aludo en mi título a una «antigua angustia», mediante collage de dos fragmentos de «Una cabeza humana viene...» (34), no olvido que en Westphalen funciona una dinámica de la *epanorthosis*. Una escritura de la rectificación encauza la misma angustia hacia «la última estrella de tu paso», fulge la entrevisión del naufragio, pero el camino es otro. Con aquella «antigua angustia», no me refero a las consabidas ansias y desesperanzas que nos acosan a los traductores, sino más bien a aquella encrucijada en la que nos sitúan los versos de Westphalen, en un antes de cualquier elección definitiva, cuando el flujo de las imágenes aún acarrea las opacidades de los márgenes del poema.

Pues en cuanto a la identidad del texto traducido, frente a la palabra original, definitiva, sólo reivindico la invención de un cuerpo cristalino –más que transparente, solidificado y capaz de resonancia–, provisional por índole: lo suficientemente denso como para que por él circule la voz irrepetible. En ese sentido, no me angustio. La traducción no es sino una de las posibles actualizaciones de la voz de origen, hecha sensible en el espacio de la otra lengua, que a su manera la manifiesta y revela. Una convicción que quizá me ayudó precisamente a entender la manera cómo funciona la escritura surrealista de Westphalen.

Gesto posesivo pues el gesto traductor, pero sobre todo gesto crítico hondo, que implica contacto físico, carnal, un *encuentro* en la materialidad rítmica y semántica de la palabra. Para mí el encuentro sin duda más profundo, una *lectura escrita*, la que se alza desde los tientos para superponer las voces dentro del poema. Aquí viene el lema, «Alzarse más bajo», por la dialéctica casi eléctrica del *traducteur*, que como lo dice el *Grand Robert*, es aquel dispositivo que sirve para transformar una corriente eléctrica en impulsiones luminosas, o variaciones de corriente en impresiones sonoras.

### **Caminar a la descompuesta**

Ya lo sabemos, la lengua de Westphalen en su época surrealista está hecha para des-concertar.

Por aquí a la aventura silencio cerrado  
Por allá a la descompuesta inmóvil móvil (21)

Desde un aquí, *a la aventura*, se salta hasta la aventura riesgosa, la *aventura* que des-compone, des-concierta, *a la descompuesta*, para inventar otro concierto, fuera de la lengua. En la versión de Claudine Fitte y Bernard Noël, en su antología de Les Cahiers de Royaumont, en 1990, *Abolition de la mort* –un conjunto de ocho poemas de *Las islas extrañas* y dos de *Abolición de la muerte* además de otros cuatro poemas más tardíos– se respeta la lengua francesa:

---

3. Yves Bonnefoy a propósito de su traducción de Yeats: «Et c'est évidemment cet élan, cette fougue de l'esprit à rebâtir ce que l'esprit brise, à être parole malgré les mots, qu'il faut que le traducteur de Yeats recommence ou du moins essaie de revivre [...]» BONNEFOY, Yves, «Introduction», *Quarante-cinq poèmes de Yeats suivis de La Résurrection*, París, Hermann, 1989, p. 24.

4. *Id.*, «La communauté des traducteurs», *La communauté des traducteurs*, Estrasburgo, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 17-44 para aquel texto (p. 36-38 en particular).

Par ici aventure silence fermé  
Par là dérouté immobile mobile<sup>5</sup>

Yo tomaría el riesgo de una pisada fuera de la lengua. La palabra *aventure* atrae su inverso, *mésaventure*, de connotación negativa, que no produce nada interesante, como tampoco funcionan *mésalliance*, *mésentente*. Sin elegir tampoco un «à la décomposée» –desastre del sentido–, propongo un desvío por el prefijo *des*–, para desplazar el centro de gravedad de la norma, como lo hace la elección original de una expresión inaudita:

Ici à l'aventure silence clos  
Là-bas à la désaventure immobile mobile

Hacia una armonía desde el *allá*, donde se destruyen las normas racionales y la misma realidad se metamorfosea, para dar paso a la realidad que es la poesía: «inmóvil móvil». Ni una huida ni una evasión, pues algo de peso está en juego en el lenguaje del poema de Westphalen, lejos del peligro de la pura imagen:

Pero siempre de pie y nunca más lejos  
Que al otro lado de la mano (62)

En su *fe* –la que mueve los cuerpos humanos y cósmicos (62)–, se trata de inventar una salvación desde la finitud, pues los límites sombríos de la vida, sus bordes, nunca se eliminan en el «adiós» (21) de *Las ínsulas extrañas* y de *Abolición de la muerte*. Ya lo escuchamos, la metáfora de Westphalen abre un mundo *real*, que desde su autonomía ahonda en el nuestro, lo prolonga desde las finas nervaduras de cada verso, le revela en sus «múltiples espejos» (57) su propia carencia, su fragilidad sin duda:

Notas trucas que se callaban podían dar al mundo lo que faltaba  
Mi mano se alza más bajo

Con «Andando el tiempo», el poema umbral, empieza desde el gerundio un extraño movimiento de desliz. No quise, no pude huir del participio presente, no creo que se trate de excusar repeticiones que casi marean, al contrario. El lector ha de sentirse preso de un vértigo suavemente inducido. Nada que ver con el vértigo negro de las pasiones atormentadas, sufridas explícitamente desde la cara agónica del surrealismo. Westphalen se apropió de su cara más luminosa, la que sabe la sombra –«sus ardientes pisadas tanto medían el suelo como el cielo» (51)– pero elige «[l]a más clara voz», la que viene de la fundación de la lírica amatoria, con los trovadores, para salir del silencio y la ausencia, para levantarse «sobre el combate atroz de la tiniebla y la luz» (66).

Ninguna puntuación, todo flota, suspenso, pero cada verso tiene su mayúscula, que lo estructura y arraiga en el agua del origen. El poema es un mundo acuático, con superficie y abismos, pero abismos claros, aún luminosos. Por eso, todo gira desde el recuerdo de la energía de la vida, incluso la sombra de la muerte, en un *continuum* etimológicamente in-quieto.

Cada poema gira sobre sí mismo, cada frase se desliza dúctil, inasible. El misterio de la armadura sintáctica se evidencia en «La mañana alza el río...»: «Despertar sin vértebras sin estructura». ¿Cómo leer el primer verso de aquel poema? «La mañana alza el río la cabellera». El traductor no puede huir de la ambigüedad, del desliz que materializan, como siempre, las palabras:

5. WESTPHALEN, Emilio Adolfo, *Abolition de la mort*, trad. Claudine Fitte y Bernard Noël, Luzarches, Les Cahiers de Royaumont, 1990, p. 11.

«La mañana alza el río la cabellera». Si reescribimos, con puntuación: «La mañana, el río alza la cabellera (su cabellera)». Es la versión de Claudine Fitte y Bernard Noël:

Le matin le fleuve lève sa chevelure<sup>6</sup>

No me agrada mucho la sonoridad «le fleuve lève». Pero cabe reconocer que la lectura es posible, el río se hace sujeto, la cabellera es suya. Con todo, cuánto ímpetu le confiere la sinalefa a la mañana, fundida con el verbo. Y *la* cabellera ¿no podrá ser, cósmicamente suspensa, uno de los elementos más del paisaje onírico? Los ritmos de imágenes se suceden uno tras otro, al compás del *tempo* lento del sueño, algo hipnótico, que hace tan reconocible el verso de Westphalen, por el mismo desarrollo sensible de su sintaxis, de articulaciones complejas, que ralentizan el flujo. La retienen hacia un centro inencontrable pero que lo imanta todo, sin hacerse visible, como si perteneciera a la otra cara del relato mudo, detenido en mitad del camino, allá, en la encrucijada. Lo deja vislumbrar el mismo poema: «Una cabeza humana viene lenta desde el olvido» (34).

Traducir el lenguaje del poema de Westphalen es apoderarse del verso para soltarlo, sin ahogar su agua luminosamente estancada pero móvil desde dentro. Intentar dejarlo evolucionar en un territorio donde siga viva la sorpresa, por la infinita vacilación entre posibilidades varias: «Le matin soulève le fleuve la chevelure / Puis le brouillard la nuit». Se abre un abanico de sentidos. No se sabe si la mañana, en su tarea que despeja el mundo, se desvanece con la niebla para luego cíclicamente volver, o si la mañana también levanta la niebla y la noche. Elegir, sí, pero sin bloquear lo que sigue latiendo libre dentro de la armadura sintáctica.

Me interné por las estelas que abren las anáforas, cuyas variantes permiten que el lenguaje avance con desliz tenue, incesante, en una progresión *continua*: «Viniste a posarte sobre», dos veces, luego «Viniste a posarte como». Los pretéritos cavan un lecho al otro cauce, el que dice el pretérito perfecto, «Has venido», cuyas variaciones musicales conducen cinco veces el poema a la sexta recurrencia, la manifestación final de los «labios de oro» (60). «Tu vins», «Tu es venue»: hay relato, el de la celebración del cumplimiento de la palabra dentro del tiempo de la lengua.

### Por las finas fisuras del sentido

De hecho, la surrealidad luminosa de Westphalen es una de las dos caras del surrealismo: «la confiance première, allant aux choses du simple, quitte à leur rêver des arrière-plans de plus de lumière encore», para citar a Yves Bonnefoy, cuando se interroga sobre su primer escrito surrealista, *Traité du pianiste*<sup>7</sup>. Los segundos planos son los que confieren su profundidad mágica al poema de Westphalen, su *diafanidad* en que se superponen capas transparentes:

Abiertos en abanico los horizontes  
Que giran para abrir más el paisaje (57-58)

Tal es, lindante con la *dark side* pero rodeándola para cercarla y conjurarla —«estarte sin levedad de huida» (59)—, la voluntad de arquitectura calculada que atraviesa *Las islas extrañas* y *Abolición de la muerte*. Pues al traducir, me invadió una doble percepción, muy física.

Sentí primero un sin fin de fisuras finas en las articulaciones de los versos, tanto en sus pausas como en su interior, incluso mediante el uso hipérbólico del polisíndeton. En vez de derramar luz

---

6. *Op. cit.*, p. 16.

7. BONNEFOY, Yves, *Traité du pianiste et autres écrits anciens*, París, Mercure de France, 2008, p. 27.

racional, las conjunciones «o» o «y» propalan otra luz, la de ecuaciones raras o de una causalidad extraña, estancada. Ponen una zona nubosa en los contornos del poema, como para que el sentido se encorvara pendiente abajo de la *barca* viva, incluso rediviva, que es cada poema: una barca que es la inversión de la de Caronte, de la que queda un eco, quizá: «He vuelto de esa atareada estancia y de una temerosa» (34). Quiero seguir escuchando la elipsis en francés, un acallamiento brusco. El poema se queda con el día, que justifica su enmarañada temporalidad circular: «Para detener el día y no dejarle pasar» (61). Por eso, no quise erradicar la menor conjunción en mi traducción, si son señales de aparición de las encrucijadas hacia el sentido propio del poema.

Al mismo tiempo, se percibe la fijeza global de cada grupo de nueve poemas, por ausente que sea todo relato que los una, aunque retazos centelleen a veces, «Las músicas heladas los dedos de acero» (52). Por los dos títulos, se levanta una unidad de sentido, amenazada, pero nunca derrotada por las fisuras que dejan pasar la luz de lo otro, de lo extraño, de lo que desestabiliza las imágenes que giran ciegamente en el recuerdo de tanto fulgor. En cada momento de mi traducción, me pregunté cómo se construía aquella invisible fuerza, que crea una resistencia soterrada, incomprensible, quizá la del poema, pero un poema injertado dentro de un conjunto. De allá pudiera venir una fuerza contra la que *topa* físicamente el lector que intenta amasar la pasta de los versos para entender cómo funcionan.

Pues por una parte, cada poema levanta «barricadas misteriosas» por su vacilar sintáctico, dibuja ondulaciones, son sus «notas truncas» (34). En «La mañana alza el río», ¿cuál es el complemento cuando «El mar acerca su amor / Teme la rosa el pie la piel» (26)? Se hace sensible el leve vértigo de la sintaxis, sus cruces y superposiciones posibles, como en un breve remolino de agua. La busca del sujeto se resuelve en un complemento insituable, quizá sujeto en parte, gracias al hipérbaton, una ambigüedad que el francés no puede mantener: «La mer approche son amour / Craint la rose le pied la peau».

Se derrama una flotación léxica asimismo. Pienso en el «escandiado incienso de arboledas tremoladas en tus manos» de «Viniste a posarte» (59). Una *escansión* enigmática, una imagen más que imagen, una imagen que dice el secreto de la imagen. Se cifra el gesto del incienso de otra fe, la que prende fuego a la lengua para que flote libre de todas sus amarras. No quisiera apagar el fuego, sino continuarlo, desde lo imposible, con «l'encens scandié de bosquets flottants dans tes mains». En el adjetivo, sigue ardiendo la lengua, cuando *scander e incendier* se funden para que deje de *se cacher* la realidad de una *escansión incendiada*, un sentido que se alza entre las palabras.

### Una métrica en llamas para encender ritos secretos

Incendio asimismo del árbol de la métrica, del que sobreviven unas ramas, como las que sostienen el poema «Una cabeza humana viene»: lo enmarcan dos endecasílabos, la huella métrica que deja paso a la difícil emergencia del poema desde el olvido: «Una cabez(a hu)mana viene **lenta**», un sáfico, al que se añade el peso rítmico de la medida que escapa de lo previsible, «desde el olvido». Lo recuerda el verso final, «otra **noche baja** por tu **silencio**», en el ahogo del melódico, cuando el acento en la sexta queda impedido por la bajada. Bajada luminosa *a pesar de todo*, en la luz de la otra razón, no la de la racionalidad, sino la que sabe conjurar la ausencia, en el riesgo incesantemente eludido de los cincuenta y tres versos anteriores, cuando «Yo no encuentro tu recuerdo» (35). Mantengo por cierto decasílabos en francés para enmarcar el poema.

Por otra parte, como lo decía cuando me interné en tanto desliz flotante, para escuchar los ritmos de imágenes que trasladar al otro cuerpo insular, la resistencia de los dieciocho poemas me extrañó. En primer lugar, comprobé la firme capacidad resistente de cada poema, si bien su movimiento interno impide el bloqueo unilateral del sentido.

Luego me di cuenta de que, entre los nueve poemas, luego entre los otros nueve, pasa algo. Quizá algo sube desde el silencio que los reúne, como el mar une las islas. Si la poesía es fundamentalmente medida, me puse a contar. Quizá utópicamente quise medir el espacio entre el olvido y el recuerdo, entre la ausencia y la presencia, la muerte y la vida, desde la conciencia de finitud que se estremece en cada poema.

Desde mi barca, encontré una arquitectura secreta en el fondo del agua de las marismas westphalianas, y entendí que los dos poemarios son dos conjuntos rituales. Rito para una unión en el recuerdo de Juan de la Cruz. Rito para una abolición, para convocar la liberación total de la imaginación, no tanto en la otra realidad como en una realidad, en la que no se abandonan los pesos de la vida, sus compromisos con la muerte, nos lo recuerda «Solía mirar el carillón...» (24-25).

Los dos poemarios son conjuntos de nueve poemas. Ya sabemos el valor ritual de la cifra nueve. Son nueve las noches de amor en las que nacen las nueve musas. Es el número de las esferas celestes, y simétricamente, el de los círculos infernales. Si para Dante, como para otros muchos, es el número del Cielo, es también el de Beatriz, siendo la misma un símbolo del Amor, el absoluto que reúne las tantas caras del «tú» inasible de la escritura de Westphalen. Noto que es el símbolo de la multiplicidad que regresa a la unidad, que cifra una solidaridad cósmica y la redención. Me pregunto si no sería el secreto último de ambos poemarios, el que permite ir

Llevando el corazón secreto y el talismán seguro  
Marchando sobre cada noche con renacidas ramas («Te he seguido...» 61)

Cuánta solemnidad tras el juego de ciertos versos, aunque sabemos que nada más serio que un juego para los niños, cuando asoma una imagen infantil en los poemarios, desde la implacable lucidez de la infancia tan celebrada por los surrealistas. Litúrgicamente, la novena representa el acabamiento, el tiempo completo. Lo puede concretar tipográficamente la conjunción «o» del verso último de *Abolición de la muerte*: «O como el mar naciendo de tus labios» (66).

Pero hay más. En ciertos cultos, los ritos purificatorios se constituyen de una triple repetición ternaria, presente en muchos ritos de magia y brujería, que tanto interesaron también a los surrealistas. Mera hipótesis de lectura, me di cuenta de que los nueve poemas de las *Islas* forman un conjunto de 609 versos, o sea tres veces 203. Eje geométrico, los tres poemas centrales constan en su conjunto de 201 versos. Antes, el primer conjunto trino reúne 150 versos, y el último, 258 versos<sup>8</sup>. Hasta aquí, no se entresaca sino una imprevisibilidad, una extensa escansión plenamente libre, dentro de una invisible ritualización algo sagrada, de la que emanan las «ínsulas extrañas». Si se confrontan con la lógica que atraviesa *Abolición*, cuando se tensa el poemario para resistir a la muerte, quizá cobra más sentido aún la lógica ternaria.

*Abolición* consta de 426 versos. De nuevo, se puede dividir por tres, son tres veces 142 versos. Con mayor precisión ahora, es el número exacto de versos que suman los poemas del segundo grupo, intermediario. También comprobé que tres de los poemas de *Abolición* se componen de 53 versos, el primero, el quinto, o sea el centro geográfico de la abolición, bajo el signo de la «diafanidad», y, simétricamente al primero, el séptimo, al inicio del tercer grupo de tres, cual eco arquitectónico del primer poema.

¿Qué decir, sino que laten simetrías extrañas entre los poemas, aunque dentro de la abolición de lo previsible? Se levanta libre una arquitectura *escondida*, verbo frecuente en los poemas. Azar de las conjunciones, quizá, pero cuánto concierto poético en el desconcierto. Como cifra última de las cifras, el nueve anuncia al mismo tiempo un final y un nuevo comienzo, o sea una trasposición en otro plano.

---

8. Número de versos de los nueve poemas de *Las Ínsulas extrañas*: 70, 43, 37, 65, 82, 54, 51, 85, 122.

Así, al final de *Abolición*, el poema celebra

[...] el triunfo llegado como un crepúsculo subterráneo  
Cambiando de estación en el corazón del azogue (66)

Bajo el signo de la rimbaldiana «guirnalda» de «Marismas llenas de corales...» (54), o de la reinención de la noche en «Una cabeza humana viene...» (35), el lenguaje del poema westphaliano realiza lo que promete el territorio de los dieciocho espacios unificados, sin blancos ni estrofas: un nuevo nacimiento y germinación de la palabra. Al mismo tiempo se da muerte a la lengua discursiva y a la razón causal. No actúa «mi amor» sino una letanía que emblemática la fuerza musical que abre la fase de las transmutaciones. Si «te habían de perder mi amor y mi amor», responde el poema, y para mí será «partir en dos este sueño». Pues cuando

Otra noche baja por tu silencio (35)  
Une autre nuit descend par ton silence

Como para reactivar el recuerdo de la última cifra del universo manifestado, los nueve poemas islas giran en torno a una extensión entre 37 y 70 versos, antes de la irrupción del poema último, de 122 versos. Al duplicar su medida, el contorno poemático final aúna día y noche. Si en *Abolición* se fijan tres veces las medidas en una extensión de 53 versos, con la actualización secreta del rito emerge la fuerza del talismán vivo bajo el agua. Así, desde varias modalidades de un tres por tres extraño, se manifiesta el final de un ciclo, el final de una carrera, el cierre de un círculo. Un apogeo, al que había de seguir un silencio de décadas, como sabemos, antes del renacer otro de la palabra de Westphalen.

En la teogonía de Hesíodo, nueve días y nueve noches son la medida del tiempo que separa el cielo de la tierra y la tierra del infierno. Tras dos veces nueve días, primero se alcanza la tierra. «Niña estás contenta», concluye el primer poemario (44). Luego tras el segundo ciclo, se alcanza el Tártaro. Es cuando empieza la lenta inmersión en el silencio. Estas estructuras secretas nos recuerdan que el surrealismo de Westphalen no fue juego gratuito de imágenes oscuras para desconcertar y romper ciegamente. Sino que desde su luminosidad, su «despertar sin vértebras» (26) no ha de engañar al traductor: nos da *huellas* que seguir con exigencia (53), «murmillos de agua para las manos» (51). Versos que lograron *franquear la sombra*, como lo deseaba la canción de *Interior con figuras* de Valente. La palabra surrealista de Westphalen tiene lógica imantada por su propio cielo, impone una escucha fina de sus redes, sintácticas, semánticas, prosódicas, para que no se quiebre su cuerpo *diáfano*, de cristalizaciones agrietadas pero resistentes.

Un día nos veremos  
al otro lado de la sombra del sueño

promete la canción de Valente. Si es *sombra* mi escucha<sup>9</sup>, ojalá fuera *válida*.

9. Este trabajo encontró una desembocadura feliz aguas abajo en el «Cahier de création» de la revista *Europe*, «Emilio Adolfo Westphalen *Amarré à son ombre*», n°996, abril 2012, p. 283-291. [Traducción de seis poemas. El lector encontrará aquí la traducción del sexto poema de la selección, «Te he seguido...».]

### Bibliografía

- BONNEFOY, Yves, «Introduction», *Quarante-cinq poèmes de Yeats suivis de La Résurrection*, París, Hermann, 1989, p. 7-31.
- , «La communauté des traducteurs», *La communauté des traducteurs*, Estrasburgo, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 17-44.
- , *Traité du pianiste et autres écrits anciens*, París, Mercure de France, 2008.
- Europe, «Emilio Adolfo Westphalen *Amarré à son ombre*», trad. Laurence Breysse-Chanet, n°996, abril 2012, p. 283-291.
- VALENTE, José Ángel, «El ángel de la creación», *Entrevista a José Ángel Valente por Ana Nuño*, *Quimera*, n°168, abril 1998.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo, *Bajo zarpas de la quimera Poemas 1930-1988*, presentación José Ángel Valente, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- , *Abolition de la mort*, trad. Claudine Fitte y Bernard Noël, Luzarches, Les Cahiers de Royaumont, 1990.



**Je t'ai suivie...**

Je t'ai suivie comme nous poursuivent les jours  
Sûr de les déposer sur le chemin  
De répartir un jour leurs branches  
Un matin de soleil aux pores ouverts  
Se balançant d'un corps à l'autre  
Je t'ai suivie comme parfois nous n'avons plus de pieds  
Pour qu'une aurore nouvelle embrase nos lèvres  
Et qu'on ne puisse plus rien refuser  
Et que tout devienne un monde petit dévalant le perron  
Et que tout soit une fleur se refermant sur le sang  
Et les rames s'enfonçant davantage dans les brises  
Pour arrêter le jour l'empêcher de passer  
Je t'ai suivie comme on oublie les ans  
Lorsque la rive change d'avis à chaque coup de vent  
Et que la mer monte plus haut que l'horizon  
Pour ne pas me laisser passer  
Je t'ai suivie me cachant derrière les bois et les villes  
Portant le cœur secret et le talisman sûr  
Partant sur chaque nuit avec des branches refleuries  
M'offrant à chaque rafale comme la fleur s'étend sur l'onde  
Ou comme les chevelures adoucissent les marées  
Perdant mes cils dans le secret des aurores  
Lorsque les vents se lèvent et plient les arbres et les tours  
Tombant de rumeur en rumeur  
Comme le jour soutient nos pas  
Pour ensuite me lever avec le bâton du berger  
Et suivre les flots qui séparent à jamais  
La vigne qui va tomber sur nos épaules  
Et elles la portent tel un jonc entraîné par le courant  
Je t'ai suivie dans une suite de crépuscules  
Posés sur le comptoir des boutiques  
Je t'ai suivie en m'adoucissant par la mort  
Pour que tu ne puisses entendre mes pas  
Je t'ai suivie effaçant mon regard  
Et me taisant comme le fleuve à l'approche de l'étreinte  
Ou la lune posant ses pieds où il n'est pas de réponse  
Et je me suis tu comme si les mots n'allaient pouvoir emplir ma vie  
Et que je n'aie rien d'autre à t'offrir  
Je me suis tu car le silence rapproche les lèvres  
Parce que seul le silence sait arrêter la mort sur les seuils  
Parce que seul le silence sait se donner à la mort sans réserve  
Et je te suis parce que je sais que tu ne passeras pas au-delà  
Et que dans la sphère raréfiée les corps tombent de même façon  
Parce qu'en moi tu trouveras la foi

Qui conduit la nuit à suivre le jour sans trêve  
Puisqu'un jour elle l'attrapera et ses dents ne le lâcheront pas  
Puisqu'une fois elle l'étreindra  
Comme la mort étreint la vie  
Je te suis comme les fantômes cessent de l'être  
Dans le repos de te voir tour de sable  
Sensible au moindre souffle ou oscillation des planètes  
Mais toujours debout et jamais plus loin  
Que de l'autre côté de la main

Texto perteneciente a *Abolición de la muerte*, 1ª ed. 1935.

Emilio Adolfo Westphalen, *Bajo zarpas de la quimera Poemas 1930-1988*, presentación José Ángel Valente, Madrid, Alianza, 1991, p. 61-62.

Traduction Laurence Breysse-Chanet  
(*Europe*, n°996, abril 2012, p. 290-291)