

Prólogo

En el siglo XIX, el conocido historiador Francesco de Sanctis asoció el nombre de *dolce stil novo* a un grupo de poetas contemporáneos de Dante. Esa definición permitía diferenciar a tales poetas de otros estilos, que podrían pensarse como sus predecesores. De hecho, la frase aparece en la *Comedia* en boca de un poeta, que paga su pecado de gula y que pertenecía a la escuela siciliana, una poesía cortesana y formalista, que adaptara las estructuras de la lírica provenzal a una variante de las lenguas italianas. Dante, entonces, en el “Purgatorio”, le hace decir a Bonaggiunta da Lucca: “Decime si estoy viendo al que compuso / las nuevas rimas que empiezan así: / Damas que tienen intelecto de amor”. O sea que reconoce a Dante, autor de la canción que comienza con ese verso, y la respuesta sería la definición teórica de lo *nuevo*: “Soy uno que cuando / Amor me inspira, anota, y de ese modo / lo dicho adentro voy significando”. De manera que el amor no es un tema ni una reiteración de formas o su complicación combinatoria, sino un dictado. Por eso no se buscaría otra cosa que atender a lo *oído*, antes que fabricar algo que se persigue. El otro poeta, al escuchar a Dante, le pone nombre a su diferencia: “Hermano”, le dice, “ahora veo el nudo (...) que me retuvo de este lado / del dulce estilo nuevo que ahora escucho” (*Purg.*, XXIV, 55-57). Las plumas de él y de los otros poetas anteriores no se habrían apegado a ese dictado que espiritualiza un cuerpo amado para transfigurarlo como imagen, en el intelecto que participa de un ámbito no sujeto a la muerte. La obediencia a ese ejercicio espiritual habría desatado el “nudo” para los poetas nuevos.

Desde la historia de Francesco de Sanctis entonces, se suele agrupar en esa escuela de poetas de lengua toscana a los seis que integran esta antología, encabezados por los insoslayables Guinizelli y Cavalcanti. Pero sin dudas que Dante es la culminación de las teorías y la práctica del estilo nuevo. La magnitud de su obra lírica y la necesidad de leerla íntegramente nos llevaron a no incluirlo en el conjunto que él mismo indujo a nombrar. Seguimos en esto a muchos editores italianos, como el riguroso Luigi Di Benedetto, cuyo establecimiento textual de los seis poetas (*Rimatori del Dolce stil novo*, Laterza, Bari, 1939) fue nuestra fuente.

El primero de los nuevos es Guido Guinizelli (1230-1276), a quien Dante llama, también en su “Purgatorio”, “padre”. Él habría establecido los modos de tratar intelectualmente el tema del amor. Puesto que el término “nuevo” se refiere no solo a un modo actual de decir y de rimar, como actualización de las formas provenzales —el soneto, la canción y la balada sobre todo—, sino también a una revelación o *buena nueva* obtenida por la conjunción y el encuentro con la figura amada, su fijación en la mente a

través de los ojos, la alteración del corazón y el estremecimiento del alma, hasta que el amor mismo, como agente no precedero, imprime un nuevo estado intelectual, que participa de la eternidad. En tal sentido, se entiende igualmente la “vida nueva” del gran libro lírico y teórico de Dante, que cuenta su conversión luego del encuentro revelador. Pero para recibir tal revelación, originada en la belleza sensible, en su impresión, habrá de aprenderse antes la llamada *gentileza*, una forma de pensamiento que eleva la percepción de un cuerpo a un conocimiento trascendente o al menos no mortal. De modo que el “corazón gentil”, apto para la transfiguración poética del encuentro temporal, es uno que late al ritmo del estudio. No es el tema del amor ni las formas rimadas lo nuevo del estilo inaugurado por Guinizelli, sino eso que Dante llama “dulce”, su inteligencia, que hace de la poesía y su ejercicio un camino para cierta redención particular. La canción de Guinizelli que ya para Dante representaba la nueva y dulce doctrina es la famosa que comienza, en nuestra traducción: “Al corazón gentil vuelve siempre el Amor”.

La *gentileza*, entonces, como ejercicio de la inteligencia, conocimiento a la vez de la poesía y la filosofía, es allí el lugar propio del Amor, agente supremo de la transformación espiritual que afecta a la amada y a quien le canta. Así como vuelve al bosque, al follaje, el pájaro silvestre, en busca de refugio, de lo que ya conoce, de igual modo el amor se posa, se queda a vivir en la *gentileza*. Pero el lugar también se enciende: “fuego de amor en corazón gentil”, dice Guinizelli. La materia del cuerpo, barro y agua, se transmuta por ese calor en mineral precioso, del mismo que están hechas las estrellas. La figura amada, que resplandece en los ojos, abre paso a la inteligencia del cielo. Y la canción termina con la posible confusión de todo poema que pretende elevar el amor por una apariencia al rango de algo eterno. Pero si el poeta amó a una mujer, con el amor “vano” por deberse a un rostro, un semblante, Dios no podrá sin embargo pedirle cuentas cuando su alma se enfrente a su presencia, tras haber superado el cielo, porque llegó hasta ahí desde el semblante, desde ese esplendor en el reino de lo creado. “Podré decirle”, termina Guinizelli, que “tenía la apariencia de un ángel que fuese de tu reino”. Por lo tanto, el amor no fue un error, no fue la materia vana de un cuerpo pasajero, sino el principio de un ascenso que el tiempo no podrá afectar.

Sin embargo, no habría que exagerar lo incorpóreo del amor dulce y nuevo. Basta recordar la importancia estridente del vestido rojo de la niña Beatrice en *La vita nova*. Y además, para el gentil, para su inteligencia transformadora, la belleza está en todas partes. Dante, que no le temía a la convivencia del pecado y la forma suprema, no evita poner a Guinizelli en el círculo de los lujuriosos, por su amor a los muchachos. “Nuestro pecado

fue de hermafrodita”, dice el mismo Guido en el “Purgatorio” (XXVI, 82). “Soy Guido Guinizelli y ya me purgo / por retractarme bien antes del fin”. Se sobresalta Dante cuando escucha nombrándose a sí mismo a su “padre”, “y de los otros mejores que yo”, que alguna vez usaron rimas de amor dulces, cultas. Después se acerca, le expresa su admiración, o sea la afirmación que hace creer en el otro. ¿Por qué, le pregunta Guido, me mostrás en tus palabras y en tu mirada tanto afecto? Por tus dulces palabras, contesta Dante, que “mientras dure el uso moderno” seguirán haciendo queridas “todavía” sus impresiones de tinta. Luego Guido, antes de hundirse en el fuego “como un pez que en el agua va hasta el fondo”, le señala al mejor poeta de las lenguas habladas, al que volveré a invocar en este prólogo, cuando dé las razones de mi propia traducción en esta “habla materna”.

El segundo poeta de este libro también se llama Guido y fue el “primer amigo” de Dante. Tal vez por una razón crono- lógica o quizás por la estima en que tenía su obra, sobre todo en el momento de *La vita nova* y de sus poemas y canciones más afines al *dolce stil novo*. Guido Cavalcanti (1255-1300) era solo diez años mayor que Dante y fue el poeta más singular, a posteriori visto como la culminación de su época. Sus poemas siguen parcialmente los temas intelectuales, la teoría del amor como participación en la inteligencia de todo lo que existe, como en la más famosa de sus canciones que empieza: *Donna mi prega, perch'io voglio dire* (“Una Dama me ruega para que hable”), donde el “accidente” amoroso se relaciona con el movimiento del cosmos, pero sobre todo con el conocimiento de sus efectos. A través de la forma vista ingresa el accidente en el sujeto, lugar y morada del afecto, y se imprime en la memoria. Pero no solamente da acceso a las posibilidades persistentes del intelecto, a una especie de virtud, sino que también, por su origen sensible, no racional, anuncia la caducidad del cuerpo en el que el amor se posa: “de su poder con frecuencia viene la muerte”, escribe Cavalcanti, o al menos hace recordar esa pertenencia del amante a la naturaleza, como si el exceso de “querer”, más allá de toda medida, le trajese el movimiento del tiempo que pasa por el cuerpo. Sin embargo, la canción, su escritura rimada, que sigue el vaivén del amor entre la expectativa de un retorno y la angustia de la ausencia, podrá mitigar el salvajismo de la belleza, dirigiéndose a otros que tengan el mismo entendimiento. De tal modo, Cavalcanti no aloja la intensidad del amor en la eternidad, sino en la continuidad del pensamiento. En la poesía, la imagen se continúa.

Y entonces podrá también escribir, registrar el encanto de encuentros casuales, con rostros de chicas campesinas, *foresette nove*, con una cara primaveral, que cantan, que interrogan al poeta y le responden, como si

encarnasen el envío del poema mismo. Como es sabido, es una norma del género una estrofa final, a veces extendida a todo el poema, en la que se le dice a la balada o canción que vaya adonde será leída. Pero este envío indica, además, con un tinte de angustia para la inmanencia del mundo de Cavalcanti, que el poeta no estará presente: la balada se lee porque él mismo no podrá decirla. Se supone entonces que otro de sus escritos más célebres, la balada “Porque no espero volver nunca más”, se habría escrito en el exilio, lejos de Toscana, en donde la “baladita” será entendida, recuperada, mientras su autor, estremecido, se despide, vuelve solamente en el poema.

Dante no puso a su amigo en el “Infierno”. Aunque ya había muerto cuando escribió la *Comedia*, la fecha ficticia del viaje dantesco estaría justo antes del final de la vida de Guido. Pero sí conversa en uno de los círculos con su padre y su suegro, Cavalcante dei Cavalcanti y Farinata degli Uberti, condenados por herejes. Ambos personajes, como el mismo Guido, habrían profesado una filosofía sin otro mundo, según la cual el alma se deshace con la muerte. Y aunque el mismo Farinata desprecia el infierno, de todos modos es puesto allí, “con Epicuro y todos sus secuaces”, según la implacable teología de Dante, unidos para siempre con sus tumbas, porque negaron que el alma exista sin el cuerpo.

Luego el poema hace aparecer al padre del antiguo amigo, que pregunta “¿dónde está mi hijo?, ¿por qué no está con vos?”, y Dante le responde que tal vez “su Guido” desdeñara a aquel que lo guiaba. ¿Desdeñaba Cavalcanti a Virgilio, a Dios, a la teología? Mientras tanto, la última pregunta del padre anuncia lo que de todos modos tenía que ocurrir: “¿no vive todavía? / ¿la dulce luz no hiere ya sus ojos?” (*Inf.*, X, 68-69). Y la vida, como un despliegue del amor, se define por esa insistencia de la luz, por lo que llega a imprimirse a través de los ojos, hasta que deja de hacerlo. Quedan los poemas, que otros ojos recobrarán siguiendo el temblor de un llanto lejano, como rasguídos de la pluma sobre la materia blanca: “Somos las tristes plumas asombradas, / las tijeras y el cuchillo afligidos / que hemos escrito dolorosamente / estas palabras que nos escuchas- te”, dice un soneto que envía las herramientas de escribir para que sean guardadas, en lugar de los espíritus efímeros.

De Lapo Gianni no se sabe mucho, solo que vivió entre las últimas tres o cuatro décadas del siglo XIII y las primeras tres del XIV, y que habría muerto en una fecha posterior a 1328. Fue amigo cercano de Dante, quien lo menciona en un poema temprano junto a Guido Cavalcanti, el soneto que empieza: “Guido, querría que vos, Lapo y yo / fuésemos por encanto cap- turados / y puestos en un barco, que a los vientos / andara por el mar

a gusto tuyo y mío”. En su tratado *De vulgari eloquentia*, también lo nombra Dante entre los poetas que alcanzaron “la excelencia del vulgar”, es decir, la forma suprema en una lengua materna, junto a Cavalcanti y Cino da Pistoia.

Los dieciséis poemas de Lapo Gianni que se conservan siguen de cerca los temas de Cavalcanti, aunque alcanza su mayor originalidad en descripciones de la belleza basadas en comparaciones sutiles y extendidas: la rosa, el ángel. También se dedica al reclamo de amor, a los tormentos y angustias que producen el desdén y la indiferencia de la amada. Sus mejores poemas se acercan a la prosopopeya, cuando toma la palabra el Amor mismo, o cuando interpela al poema para que realice su embajada ante la lectora reticente, o cuando envía a la misma alegría de sus versos para que vaya a darle a ella la noticia de que se ha “despojado del antiguo tedio”. En contraposición al poema en el que habla (“Soy el Amor que por mi libertad / vine hasta vos”), está la alegoría de su vanidad, su ceguera, su lado torturante, en la que el jovial Lapo reta a duelo a esa figura desnuda, alada, bien provista de flechas que dispara caprichosamente; le dice que no quiere que lo trate nunca más como a un chico, y lo desafía a pelear con maza y escudo (armas quizá exageradas, irónicas tal vez, frente al arco y las flechas del Amor, “nueva y antigua vanidad”, como dice el primer verso).

Una de las más extensas canciones de Lapo describe detalladamente los sufrimientos del enamorado ante una mujer distante, a la que el poema irá a contarle esas perturbaciones de alma, corazón y mente. La canción le dirá que, si no le hace caso, es probable que el poeta martirizado no vuelva a ver Florencia, aunque esos versos se hayan escrito y enviado desde un sitio preciso y florentino. En otro poema, breve, Lapo describe la felicidad en forma de anhelo: la mujer, el Arno, las paredes brillantes de la ciudad amada, todo rodeado de poesía y música, y una vida sana, alegre y segura, mientras el mundo perdure. Puede que esta expresión de deseos, concreta y no intelectualizada, sea su mejor poema. Frente a este goce de estar vivo, acen- tuándolo, se encuentra la inminencia de la muerte, “privadora de la vida”, “partición de la amistad”, “río de lágrimas”, que la última canción de Lapo será encargada de combatir, tal vez de destruir. A la muerte le dice que no habla ni escribe, “más muda que pintura en la pared”. Por lo que no deja de ser imagen, un fantasma siempre en el horizonte: “¡qué ganas tengo de destruírte!”, le dice Lapo al silencio y a la división de cada vida. Pero al final la canción es enviada a decirles a los que están vivos que se cuiden, se acuerden de la muerte, aunque para impugnarla con todas sus fuerzas, y que si la llegasen a ver, se tomen la venganza merecida. Entre el amor y el combate con lo aciago o lo involuntario, desde lo angelical hasta la pelea desafiante, Lapo Gianni no

deja de afirmar la potencia sensible de la vida.

Tampoco se conocen las fechas de nacimiento y muerte de Gianni Alfani, pero se supone que vivió entre fines del siglo XIII y principios del XIV, que fue amigo de Guido Cavalcanti y que probablemente participó en la vida pública de Florencia. Solo se conservan siete poemas suyos; el último dedicado justamente a Cavalcanti, en tono íntimo y jovial, habrá sugerido el único dato de su biografía que se menciona, esa amistad. En ese soneto, Gianni le dice a Guido que una chica de Pisa lo admira y quiere que la ayude a ponerle palabras a su amor, que lo protejan y lo favorezcan. Gianni supone que a su amigo le dará risa y no le será difícil escribir ese servicio y termina diciendo que le respondió a la chica: “que vos sin engaño / tenías un bolso lleno de esas flechas”.

Otro poema que menciona a Guido está dirigido a la balada misma, a la manera de algunos poemas de Cavalcanti, que es enviada como mensajera a Florencia, para ofrecerse a la amada. Pero en el envío de la estrofa final también se dirige a Guido, “el único que ve el Amor”, que también sería el único que podrá apreciar el poema. “Me vanaglorio”, dice Alfani, “de que él va a suspirar con algo de piedad”.

A semejanza de estos, los demás poemas de Alfani son concretos y no demasiado teóricos; se precisan lugares, como en el que dedica a una amada y que interpela a las mujeres de Venecia. Cuando relata el encuentro determinante del amor, acentúa los detalles físicos, el darse vuelta de la muchacha, los años que pasan desde entonces, las fechas, como una inminencia de Navidad. En los siete poemas salvados por el azar de los manuscritos, se nota su carácter singular: el dolor que causa la distancia cuando se escribe sobre el alejamiento de lo que se ama, la alegría que da la amistad para escribirles a los compañeros de rimas y así decirles que también los lee. No es el menor de sus hallazgos ofrecerse como siervo de la amada diciéndole: “Soy tu cosa”. Pero no es él mismo quien habla, sino la canción, ¿y qué más puede ser un poema escrito, enviado, sino una cosa? Algo quieto que habla y que exige un vestido, porque hasta ser leída está desnuda.

Dino Frescobaldi (1271-1316) también fue un personaje cercano a Dante. Hijo de una familia rica de comerciantes florentinos, se sabe además que mantuvo correspondencia con el exiliado Dante para alentar la continuación de la *Comedia*. Sus poemas fueron muy apreciados por sus contemporáneos. La amada que presenta en el origen del servicio al Amor, que es el tema común con los poetas de su época, tiene la particularidad de describirse como “jovencita” o “muchachita” (*giovane-tta*), antes que como “dama”, “dueña” o “señora”. El momento crucial del encuentro con

ella se produce en un trayecto, una caminata, y en el gesto preciso de darse vuelta y mirar, introduciendo así, a través de los ojos del poeta, la imagen de los ojos iluminados de “esa piadosa muchachita bella”.

También despliega Frescobaldi la escena posterior al enamoramamiento o fijación de la imagen, que desde Cavalcanti se plantea como angustia o cercanía de la muerte. Aunque por momentos se trata de angustia no amorosa, que no quedaría resuelta con el fin del martirio causado por el desdén de la amada, sino de una intuición del final de la vida. Entonces la “adversidad” más general le muestra “el tiempo en que la muerte gira”. Ante eso, todos los “espíritus” del cuerpo tiemblan, ya no lo sostienen y lo abandonan despavoridos. Detalladamente, el soneto que acabo de citar analiza ese vaciamiento de cada sede de lo que nosotros llamaríamos un sujeto y que en la filosofía stilnovista consistía en corazón, mente, alma, intelecto y esos espíritus volátiles, que entraban y salían, mediante los ojos, el llanto, los suspiros y también, sobre todo, los poemas, que se animaban y se exhibían como representantes o partículas del yo.

En una canción notable, la que comienza “Después que supe decir lo que siento”, el martirio es propiamente amoroso, causado por la visión de la belleza, fijada en el fuero interno, y que hace que “llueva” dentro de la mente. Esta curiosa metáfora, de la lluvia interior, que refleja el posible llanto o exhalación del suplicio del amante, no es exclusiva de Frescobaldi, pero él le agrega un desarrollo adicional: el Amor llueve en el poeta pensativo los atributos visibles de la amada, como si los esparciera, y ahí entonces crece el sufrimiento gracias al deseo estimulado por esa lluvia de imágenes.

En otro poema, la muerte sería por fuego y el poeta se identifica con el ave fénix, en un complejo sistema de relaciones entre la llama del amor, el incendio del alma y el consumo del ser bajo tal exceso de calor. El martirio parece entonces ser la única solución, puesto que el “espíritu de amor” que “yace en el corazón” asume la palabra y le dice al poeta: “tenés que amar la muerte para complacerla”.

El poema más extenso de Frescobaldi, lamentablemente conservado con una pequeña laguna de tres versos, se dirige a la muerte (“Muerte adversaria, ya que estoy contento”). Y le pide que su vida termine, antes que el tiempo se lleve todo, salud y juventud, la “gracia jovencita” del amor, frente a la angustia de todo lo que pasa, como un velo oscuro que cayera sobre la belleza.

Del último poeta de este libro, Cino da Pistoia (1270-1336), se han conservado muchísimos escritos, 165 de autoría confirmada y otros 21

atribuibles a él. Lo que tal vez se deba a su importante actividad como jurista y profesor universitario, aunque también a su sitio privilegiado en la historia literaria. El mismo crítico que bautizó al grupo de amigos de Dante, Francesco de Sanctis, lo consideraba el eslabón entre el *stilnovismo* y Petrarca, tomando en cuenta la gran admiración que este último manifestó hacia Cino. Dante, una vez más, lo calificó como el mejor poeta amoroso de la lengua italiana. La amistad entre ambos está registrada en varios poemas que Cino le dedica. El último poema suyo que seleccionamos, con ocasión de la muerte de Dante, expresa la admiración que rodeaba a su figura. Con su instalación como profesor de derecho en la Universidad de Bolonia, se cierra el círculo que se había iniciado con el boloñés Guinizelli y que se había desplegado con los demás poetas florentinos, amigos y contemporáneos.

Cino refina aún más la terminología técnica del amor y su proceso o movimiento: de la belleza a los ojos, a su placer sensible, luego de la imagen mental al alma y al corazón, por lo cual “de inmediato pasa Amor al corazón ardiente”. Este movimiento íntimo exige una salida, es incluso visible exteriormente, como una claridad, y audible, con los infaltables “suspiros”, pero sobre todo con las rimas, las canciones que son enviadas a su propia causa, a la dueña de la primera imagen, aunque también, más allá de ella, al Amor como tal. Pero entre el primer flechazo y el envío del poema, la inquietud del poeta adquiere visos de angustia, como ya vimos en otros de sus amigos, a la manera de la canción que comienza “Digno soy de morir”, donde se describe la captación visual de la amada como un robo (“el Amor de tus ojos he robado”) al que amenaza el castigo del desprecio, el desdén de ella, y por el cual en el poema se le pide clemencia. Si el perdón no llegase, en otros poemas se pedirá la muerte como fin de los suplicios de amor.

Por otra parte, tales suplicios podrían calmarse con el retorno de la imagen, puesto que volver a ver los ojos que iniciaron la perturbación y la exaltación internas sería ya una consumación del amor, su salida al exterior, a la luz. El poeta envía entonces su canción para que diga, ruegue “que sus nuevos / y bellos ojos dulces y amorosos / sean amigos míos”, dado que su contemplación es idéntica a la continuidad de la vida. Es lo que también expresa la canción que comienza “El gran deseo, que me oprime tanto”, donde se acentúa el tono de desdén de la amada altiva cuando se la nombra como “la Salvaje”, si sigue siendo “ajena a la Piedad”. Pero Cino espera que el poema tenga éxito, que colme esa distancia que lo separa de la visión deseada, y lo envía entonces a un lugar preciso en su ciudad, Pistoia, en el ala conocida de un castillo, para que sea guardado allí. La canción le dice a su destinataria o destinatario (ambigüedad de

género que permite el uso ya instaurado desde la lírica provenzal de llamar *señor* a la *dama* y de decirse su *siervo*): “como debés, guardame de los malos”.

Aquellos a los que el poema no se dirige, los no intelectuales indicados por Cavalcanti, los no merecedores de esos envíos, por falta de nobleza o de virtud, no solo podrían entenderse como ajenos a la poesía o a su entendimiento filosófico y su técnica en el idioma materno, en lenguas vulgares, sino también como “malos”, *da cor malvaggio* en el original, incluso en sentido político. Es lo que puede pensarse a partir del poema de Cino “A la muerte de Dante”, que se lamenta por el final de una dicción suprema: “¡Ah, dulce lengua que con tus latines / ponías contento a todo el que te oía!”; pero que termina con una mención vindicatoria de Florencia, a la que nunca dejaron volver al exiliado Dante, cuya tumba va a conservar en cambio “la sabia Ravenna”. Cino maldice a Florencia con este final: “¡Quiera Dios que por venganza quede / así desierta tu ilícita secta!”.

Todos los florentinos de este conjunto de poetas, que eran personajes notables de la ciudad, se vieron envueltos en las luchas partidarias primero entre *güelfos*, que apoyaban la primacía del papado en el poder terrenal, y *gibelinos*, que defendían el poder del imperio, detentado por alguno de los ocupantes del trono del Sacro Imperio Romano Germánico; luego entre *blancos* y *negros*, división florentina de los *güelfos*: *blancos* apoyados por familias de la nobleza terrateniente y *negros* por familias ligadas a intereses bancarios y mercantiles. Estos últimos, más reacios al dominio del papado, se adueñan del poder con apoyo francés y exilian a los *blancos*, Dante entre ellos. La división entre estos bandos no siempre puede explicarse por esas adhesiones de política exterior a un poder papal o imperial, sino que más bien obedecen a la dinámica de las facciones dentro de la misma ciudad. Así, el mencionado Farinata degli Uberti, condenado al infierno de la *Comedia* por epicúreo, era el líder gibelino más importante en el siglo XIII, pero casó a su hija Beatrice degli Uberti con Guido Cavalcanti, de una familia *güelfa*, y finalmente comparte el círculo infernal filosófico con su consuegro Calvacante dei Cavalcanti. Los exilios provocados por estas disputas seculares, no solo en Florencia, sino también en otras ciudades de la región que hacían alianzas y las rompían en busca de consolidar cierta independencia, pueden también explicar algunos envíos de canciones de tema amoroso, pero que nombran la ciudad a la que no se puede volver, excepto en forma de poema.

*

Quisiera mencionar ahora algunos detalles de la traducción de esta antología. En primer lugar, usa el *voseo*, es decir que evita

sistemáticamente el *vosotros* y casi siempre el *tú*, así como los verbos conjugados según esas personas pro- nominales. La versión estaría entonces en nuestro “parlar materno”, según las palabras que el personaje de Guinizelli le dice a Dante en la *Comedia*. Porque él habla en la que nacimos y crecimos, nuestro vulgar y nuestro uso, no se atiene en las formas de interpelación a las reglas de la lengua sostenidas en España. Y dado que gran parte de los poemas que siguen contienen modos de interpelar, invocando a una mujer, a una abstracción como el Amor, a otro poeta, o al poema personificado, resultaba incómodo y muy alejado del habla acatar reglas de casticismo puro. También en el léxico preferí que *donna sea mujer* y no *dama* en la mayoría de los casos, al igual que adopté las opciones más claras, directas y usuales para otros vocablos. Recordemos de nuevo que Dante elogiaba a Guinizelli en el “Purgatorio” diciéndole que sus “dulces” escritos serían apreciados mientras “durase el uso moderno”, y no les haríamos justicia si los tratáramos aquí y ahora, en la Argentina, como meras curiosidades de museo literario. Y lo que quiere decir “moderno” se aclara de inmediato cuando Guinizelli responde, señalándole a otro habitante del círculo de los lujuriosos: “‘Hermano’, dijo, ‘este que te señalo / con el dedo’, y lo apuntó a un espíritu, / ‘fue el mejor fabricante del habla materna’” (*Purg.*, XXVI, 115-117). A quien señala es, como se sabe, Arnaut Daniel, el gran poeta provenzal, muerto un siglo antes, que se presenta luego en su propio idioma. Nuestra habla dice *vos*, aunque pueda jugar a usar el *tú*, traduciéndose. Sin querer traducir al precursor máximo de sus formas de rimar, Dante lo deja presentarse en provenzal: “Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan; / consiros vei la passada folor, / e vei jausen lo joi qu’esper, denan” (*Purg.*, XXVI, 142-144). O sea: “Yo soy Arnaut, que lloro y voy cantando; / veo pensativo la vieja locura, / y veo feliz el goce de mañana”.

También al uso moderno, que es nuestra moda, no intenté en absoluto traducir las rimas pero sí parcialmente el ritmo, con predominio de endecasílabos y heptasílabos, que son los únicos metros usados por estos poetas, ayudados por ciertas licencias sintéticas que les permitían abreviar muchas palabras, reduciéndolas a monosílabos. Sin embargo, no traté de recrear el sentido y procuré acercarme lo más posible a lo literal, a que cada palabra del original encuentre una vía y un eco en la traducción. Por eso, en cierta cantidad de casos, introduje otros versos que medianamente combinan con los de 11 y de 7 sílabas, como el alejandrino, el eneasílabo, algunos de 13, 12 e incluso 10 sílabas que, por un efecto acentual, no desentonan demasiado del conjunto.

Por último, quiero anticipar la idea que presidió la selección de poemas: encontrar en los seis poetas los mejores poemas para mí, hoy. De allí que

no abunden los sonetos, que sí abundan en el original, y que haya preferido las baladas y las canciones, más extensas y que permiten el desarrollo de un pensamiento complejo, de una retórica, de un relato con mayor despliegue de imágenes y de escenas. La concisión del soneto facilita en cambio la síntesis ingeniosa de una sola idea, y era una virtud obrar así en otras épocas, adaptándose al rigor de los catorce versos rimados. Pero creo que los poemas extensos describen más precisamente el pensamiento, las poéticas de ese breve lapso entre los siglos XIII y XIV en una región bien determinada; o sea la manera en que querían ser leídos los autores de un *estilo nuevo*. Para que al fin podamos, por momentos, a través de un tiempo impensable, sentir que todavía hablan, que una canción, como le dice Cavalcanti a su poema más teórico, pueda seguir yendo adonde quiera, ser pensada y escuchada por los vivos. O como dice Lapo Gianni, para contestarle a la muerte, a la historia, como si los adjetivos *noble* y *gentil* se atribuyesen, vaciados, a todos los que gastan el tiempo leyendo poemas, fuera del tiempo.

Nota sobre el texto

Sigo en todo el establecimiento del texto en la edición ya mencionada de Luigi Di Benedetto que, si bien antigua, da cuenta de una considerable tarea filológica, confrontando manuscritos y primeras ediciones de los seis poetas. Solo me aparto de su edición en el primer verso de la más famosa canción de Guinizelli, donde Di Benedetto establece “Al cor gentil ripara sempre Amore” y preferí la versión que brindan otras ediciones: “Al cor gentil rempaira sempre Amore”, con el verbo *rempaira* de origen provenzal, y que significa “retornar, volver”, incluso en el sentido de “volver a casa, a la patria” (mientras que *riparare* sería, en un sentido arcaizante, “abrigar, alojar, dar amparo”). La *lectio difficilior* del verbo en provenzal no parece un error factible, mientras que probablemente sea una normalización o una italianización en la transcripción el usual verbo italiano *riparare*.

Sigo también el establecimiento ortográfico de Di Benedetto, con las variantes antiguas del toscano de los autores (por razones prosódicas, de métrica o de rima, incluso una misma palabra asume diferentes grafías en distintos lugares de un mismo autor o de un mismo poema), con su uso sistemático de apóstrofes para elidir vocales y favorecer la prosodia y con cierta utilización particular de los guiones, que adquiere funciones métricas y semánticas, como sucede muy especialmente en la canción de Cavalcanti “Donna mi prega”. Debido a ello, no acato la norma de los guiones largos en español y los transcribo tal cual aparecen en el original.