

Italo Calvino
EL SENDERO DE
LOS NIDOS DE ARAÑA



El sendero de los nidos de araña, la primera novela de Italo Calvino, es la historia de Pin, un chiquillo listo y precoz que en la Italia de la guerra y la resistencia corretea por las calles en busca de clientes para su hermana prostituta. Hasta que un día se le complican las cosas de manera irreparable: le roba la pistola a un marinero alemán y, desconfiando de los adultos, la oculta en un lugar misterioso, que él llama los «nidos de araña». Pin no logra escapar de los alemanes, que le interrogan infructuosamente y lo envían a la cárcel. De allí conseguirá escapar junto con un resistente comunista conocido como el Lobo Rojo, y no le quedará más remedio que lanzarse al monte, fascinado por otro extraordinario personaje, Primo, un solitario partisano. Pero el lector, intrigado, no olvidará entretanto que el arma sigue oculta...

A Kim y a todos los otros

Prefacio del autor para la edición italiana de 1964

Esta novela es la primera que escribí, casi puedo decir lo primero que escribí, si se exceptúan unos pocos cuentos. ¿Qué impresión me hace retomarla hoy? Más que como obra mía la leo como un libro nacido anónimamente del clima general de una época, de una tensión moral, de un gusto literario que era aquel en el que, terminada la Segunda Guerra Mundial, se reconocía nuestra generación.

La explosión literaria de aquellos años en Italia fue, antes que un hecho de arte, un hecho fisiológico existencial, colectivo. Habíamos vivido la guerra y los más jóvenes — que habíamos tenido tiempo de participar en la resistencia — no nos sentíamos aplastados, vencidos, «quemados» por ella, sino vencedores, impulsados por la carga propulsora de la batalla apenas concluida, depositarios exclusivos de un patrimonio hereditario. No era optimismo fácil, sin embargo, ni euforia gratuita; todo lo contrario: nos sentíamos depositarios de un sentido de la vida como de algo que puede volver a empezar desde cero, un desbarajuste general de la problemática, y también una capacidad nuestra de vivir el desgarramiento y la confusión, pero le poníamos el acento de una alegría arrogante. Muchas cosas nacieron de aquel clima, incluso el tono de mis primeros cuentos y de mi primera novela.

Hoy nos impresiona sobre todo esto: la voz anónima de la época, más fuerte que nuestras inflexiones individuales todavía inseguras. El haber salido de una experiencia —

guerra, guerra civil— que no había perdonado a nadie establecía una inmediatez de comunicación entre el escritor y su público: nos encontrábamos cara a cara, cargados por igual de historias que contar; todos habíamos tenido la nuestra, todos habíamos vivido vidas irregulares, dramáticas, de aventuras, nos arrebatábamos la palabra de la boca. Al principio, la renacida libertad de hablar fue para la gente furia de contar: en los trenes que volvían a circular, atestados de pasajeros y paquetes de harina y bidones de aceite, cada uno contaba a los desconocidos las vicisitudes que había atravesado, y lo mismo cada parroquiano en la mesa de las «cantinas populares», cada mujer en las colas de las tiendas; la grisalla de la vida cotidiana parecía algo de otros tiempos; nos movíamos en un multicolor universo de historia.

Quien comenzaba entonces a escribir se encontraba, pues, tratando la misma materia que el narrador oral anónimo: a las historias que habíamos vivido personalmente o de las que habíamos sido espectadores, se añadían las que nos habían llegado ya como relatos, con una voz, una cadencia, una expresión mímica. Durante la guerra partisana las historias se transformaban apenas vividas y se transfiguraban en historias contadas por las noches en torno al fuego, iban adquiriendo un estilo, un lenguaje, un humor como de bravata, una búsqueda de efectos angustiosos o truculentos. Algunos de mis cuentos, algunas páginas de esta novela tienen en su origen esa tradición oral recién nacida en los hechos, en el lenguaje.

Y sin embargo, entonces el secreto de la manera de escribir no residía solamente en esa universalidad elemental de los contenidos, no estaba allí el resorte (tal vez el haber empezado este prefacio evocando un estado de ánimo colectivo me hace olvidar que estoy hablando de un libro, cosa escrita, palabras alineadas en la página blanca); por el contrario, nunca estuvo tan claro que las historias que se contaban eran materia bruta: la carga explosiva de libertad

que animaba al joven escritor no estaba tanto en su voluntad de documentar o informar, como en la de expresar. ¿Expresar qué? Expresarnos a nosotros mismos, expresar el sabor áspero de la vida que habíamos conocido poco antes, tantas cosas que creíamos saber o ser, y que tal vez sabíamos y éramos realmente en aquel momento. Personajes, paisajes, rumores políticos, expresiones jergales, palabrotas, lirismos, armas y abrazos no eran sino colores de la paleta, notas del pentagrama; sabíamos demasiado bien que lo que contaba era la música y no el libreto, jamás se vieron normalistas más empecinados que los englobadores que éramos, jamás líricos tan efusivos como los objetivistas que pasábamos por ser.

Para nosotros, los que empezábamos a partir de allí, el «neorrealismo» fue eso, y de sus cualidades y defectos es este libro un catálogo representativo, nacido como fue de aquella acerba voluntad de hacer literatura que era propio de la «escuela». Porque quien recuerde hoy el «neorrealismo» sobre todo como una contaminación o una coartación brusca de la literatura en nombre de razones extraliterarias, desplaza los términos de la cuestión: en realidad los elementos extraliterarios eran en ese caso tan macizos e indiscutibles que parecían un dato natural; todo el problema nos parecía de poética: cómo transformar en obra literaria ese mundo que era para nosotros el mundo.

El «neorrealismo» no fue una escuela. (Procuremos decir las cosas con exactitud). Fue un conjunto de voces, en gran parte periféricas, un descubrimiento múltiple de las diversas Italias, también —o especialmente— de las Italias hasta entonces más inéditas para la literatura. Sin la variedad de Italias desconocidas la una de la otra —o que se suponían desconocidas— sin la variedad de dialectos y jergas capaces de hacer fermentar la masa de la lengua literaria, no habría habido «neorrealismo». Pero no fue campesino en el

sentido del verismo regional del ochocientos. La caracterización local quería dar sabor de verdad a una representación en la que debía reconocerse todo el vasto mundo: como la provincia norteamericana en aquellos escritores de los años treinta de quienes tantos críticos nos reprochan ser discípulos directos o indirectos. Por eso el lenguaje, el estilo, el ritmo, tenían tanta importancia para nosotros; por eso nuestro realismo debía ser lo más distante posible del naturalismo. Nos habíamos trazado una línea, es decir, una especie de triángulo: *El tedio*, *Conversación en Sicilia*, *Allá en tu aldea*, de donde partiríamos, cada uno sobre la base del propio léxico local y del propio paisaje. (Sigo hablando en plural, como si aludiera a un movimiento organizado y consciente, aun en este momento en que explico que era exactamente lo contrario. Qué fácil es, al hablar de literatura, incluso en mitad de la disquisición más seria, más fundada en los hechos, ponerse a contar inadvertidamente historias... Por eso siempre me fastidian las disquisiciones sobre literatura, tanto las ajenas como las mías).

Mi paisaje era algo celosamente mío (a partir de aquí podría empezar mi prefacio: reduciendo al mínimo el rótulo de «autobiografía de una generación literaria»; entrando a hablar de inmediato de aquello que me concierne directamente, tal vez pueda evitar lo genérico, la aproximación...), un paisaje que nadie había descrito jamás de verdad. (Salvo Montale —aunque fuese de la otra Riviera—, Montale a quien me parecía posible leer casi siempre en clave de memoria local, en cuanto a imágenes y a léxico se refiere). Yo era de la Riviera di Ponente; del paisaje de mi ciudad —San Remo— borraba polémicamente todo el litoral turístico —paseo marítimo con palmeras, casino, hoteles, villas— casi avergonzándome de él; empezaba por las callejas de la Ciudad Vieja, me apartaba de los geométricos campos de claveles, prefería las fasce, los bancales de viñas y olivos con sus viejos muros de piedra en seco, me internaba por los caminos en herradura hasta las cimas yermas, allí donde

empezaban los bosques de pinos, después los castaños, y así pasaba del mar —siempre visto desde arriba, una franja entre dos bastidores de verde— a los valles tortuosos de los Prealpes ligures.

Tenía un paisaje. Pero para poder representarlo era preciso que se volviera secundario con respecto a otra cosa: a gentes, a historias. La Resistencia representó la fusión entre paisaje y gentes. La novela que de otra manera no hubiera conseguido escribir jamás, aquí está. El escenario cotidiano de toda mi vida se había vuelto enteramente extraordinario y novelesco: una sola historia se desovillaba desde los oscuros soportales de la Ciudad Vieja hasta los bosques, en lo alto; era un perseguirse y esconderse de hombres armados; incluso lograba representar las villas, ahora que las había visto requisadas y transformadas en cuerpos de guardia y prisiones; también los campos de claveles, desde que se habían convertido en descampados, peligrosos de atravesar, evocadores de ráfagas de metralleta desgranándose en el aire. De esta posibilidad de situar historias humanas en los paisajes fue cómo el «neorrealismo»...

En esta novela (será mejor que retome el hilo; es todavía prematuro reiterar la apología del «neorrealismo»; corresponde más a nuestro estado de ánimo, aun hoy, analizar los motivos de separación) los signos de la época literaria se confunden con los de la juventud del autor. La exasperación de los temas de la violencia y el sexo termina por parecer ingenua (hoy que el paladar del lector está acostumbrado a engullir alimentos mucho más fuertes), y voluntaria (que éstos fueron motivos exteriores y provisionales para el autor, lo prueba la continuación de su obra).

E igualmente ingenua y voluntaria puede parecer la manía de injertar la discusión ideológica en el relato, en un relato como éste, impostado en una clave totalmente distinta: de representación inmediata, objetiva, en cuanto al len-

guaje y a las imágenes. Para satisfacer la necesidad del injerto ideológico, recurrí al expediente de concentrar las reflexiones teóricas en un capítulo que se separa del tono de los otros, el IX, el de las reflexiones del comisario Kim, casi un prefacio insertado en mitad de la novela. Expediente que todos mis primerísimos lectores criticaron, aconsejándome que suprimiera limpiamente el capítulo; yo, aun comprendiendo que perjudicaba al libro (en aquel tiempo la unidad estilística era uno de los pocos criterios seguros; todavía no se celebraban las mezclas de estilos y de lenguajes diversos que triunfan hoy), me mantuve firme: el libro había nacido así, con su lado compuesto y espurio.

El otro gran tema futuro de discusión crítica, el de lengua-dialecto, también está presente en su fase ingenua: dialecto agrumado en manchas de color (mientras que en las narraciones que escribiré después trataré de absorberlo todo en la lengua, como un plasma vital pero oculto); escritura desigual que unas veces se vuelve casi preciosa, otras corre espontáneamente, atenta sólo a la expresión inmediata: un repertorio documental (modos de decir populares, canciones) que llega casi al folklore...

Y además (continúo con el elenco de los signos de la edad, mía y general; un prólogo escrito sólo tiene sentido si es crítico), el modo de representar a la persona humana: rasgos exasperados y grotescos, muecas torcidas, oscuros dramas visceral-colectivos. La cita con el expresionismo, a la que no había acudido la cultura literaria y figurativa italiana en la primera posguerra, tuvo su gran momento en la segunda. Tal vez el verdadero nombre de aquella etapa italiana, más que «neorrealismo» debería ser «neoexpresionismo».

Las deformaciones de la lente expresionista se proyectan en este libro en los rostros de quienes habían sido mis queridos compañeros. Me empeñaba en presentarlos contrahechos, irreconocibles, «negativos», porque sólo en la «negatividad» encontraba un sentido poético. Y al mismo

tiempo sentía remordimientos hacia la realidad —tanto más abigarrada, cálida e indefinible—, hacia las personas verdaderas que yo sabía tanto más ricas humanamente, tanto mejores, remordimiento que arrastré durante años...

Esta novela es la primera que escribí. ¿Qué efecto me hace releerla ahora? (Ya le he encontrado la vuelta: ese remordimiento. A partir de aquí debo empezar el prefacio). La desazón que durante tanto tiempo me ha causado este libro en parte se ha atenuado, en parte continúa: es la relación con algo mucho más grande que yo, con emociones que han implicado a todos mis contemporáneos, y tragedias, y heroísmos, e impulsos generosos y geniales, y oscuros dramas de conciencia. La Resistencia: ¿cómo entra este libro en la «literatura de la Resistencia»? En la época en que lo escribí, crear una «literatura de la Resistencia» se presentaba como un imperativo: a dos meses apenas de la Liberación, en los escaparates de las librerías estaba ya *Uomini e no* de Vittorini, con nuestra primordial dialéctica de muerte y de felicidad en su interior; los *gap*^[1] de Milán habían tenido enseguida su novela, toda ella hecha de rápidos saltos en el mapa concéntrico de la ciudad; nosotros, que habíamos sido guerrilleros de montaña, hubiéramos querido tener nuestra novela, con nuestro ritmo diferente, con nuestras idas y venidas diferentes...

No es que yo fuera culturalmente tan desposeído como para no saber que la influencia de la historia sobre la literatura es indirecta, lenta y a menudo contradictoria; sabía muy bien que muchos grandes acontecimientos históricos han pasado sin inspirar ninguna gran novela, incluso durante el «siglo de la novela» por excelencia; sabía que la gran novela del Risorgimento nunca se escribió... Sabíamos todo, no éramos tan ingenuos, pero creo que cada vez que uno ha sido testigo o actor de una época histórica, se siente dominado por una responsabilidad especial...

A mí esta responsabilidad terminaba por hacerme sentir que el tema era demasiado comprometido y solemne para mis fuerzas. Y entonces, justamente para no dejarme intimidar por el tema, decidí abordarlo no de frente sino en escorzo. Todo debía ser visto por los ojos de un niño, en un ambiente de pilluelos y vagabundos. Inventé una historia que se mantuviera al margen de la guerra partisana, de sus heroísmos y sus sacrificios, pero que al mismo tiempo transmitiera su color, su áspero sabor, su ritmo...

Esta novela es la primera que escribí. ¿Cómo haré para definirla, hoy, para examinarla de nuevo tantos años después? (Tengo que volver a empezar desde el principio. Me lancé en una dirección equivocada: terminé por demostrar que este libro había nacido de una argucia para huir del compromiso, cuando por el contrario...). Puedo definirlo como un ejemplo de «literatura comprometida», en el sentido más rico y pleno de la palabra. Hoy, en general, cuando se habla de «literatura comprometida» uno se hace una idea equivocada, como de una literatura que sirve para ilustrar una tesis ya definida *a priori*, independientemente de la expresión poética. En cambio, lo que se llamaba el *engagement*, el compromiso, puede irrumpir en todos los niveles; aquí quiere ser ante todo imágenes y palabra, empuje, tono, estilo, arrogancia, desafío.

En la elección del tema hay ya una ostentación que es casi una provocación. ¿Contra quién? Yo diría que quería combatir al mismo tiempo en dos frentes, lanzar un desafío a los detractores de la Resistencia y al mismo tiempo a los sacerdotes de una Resistencia hagiográfica y edulcorada.

Primer frente: a poco más de un año de la Liberación, la «respetabilidad biempensante» estaba en pleno desquite y aprovechaba cualquier aspecto contingente de la época — los desvíos de la juventud posbélica, el recrudecimiento de la delincuencia, la dificultad de establecer una nueva legalidad— para exclamar: «Siempre lo hemos dicho, estos partisanos son todos iguales, que no nos vengan a hablar de

Resistencia, ya sabemos qué clase de ideales...». En ese clima escribí mi libro, con el cual pretendía responder paradójicamente a los biempensantes: «De acuerdo, haré como si vosotros tuvierais razón, no representaré a los mejores partisanos sino a los peores, pondré en el centro de mi novela un conjunto de tipos un poco retorcidos. Bueno, ¿y qué diferencia hay? Aun en quien se ha lanzado a la lucha sin un porqué claro, ha obrado un impulso elemental de redención humana, un impulso que los ha vuelto cien mil veces mejores que vosotros, que los ha convertido en fuerzas históricas activas que jamás podréis soñar con llegar a ser». El sentido de esta polémica, de este desafío, ya ha quedado lejos, y aun entonces, debo decir que el libro fue leído simplemente como novela, no como elemento de discusión acerca de un juicio histórico. Y sin embargo, si todavía se siente un airecillo picante de provocación, ese aire procede de la polémica de entonces.

De la doble polémica. Aunque la batalla en el segundo frente, el frente interno de la «cultura de izquierdas», ahora parezca lejana. En aquel momento empezaba apenas la tentativa de una «dirección política» de la actividad literaria: se pedía al escritor que creara al «héroe positivo», que diera imágenes normativas y pedagógicas de conducta social, de milicia revolucionaria. Empezaba, como he dicho, debo añadir que tampoco después, en Italia, semejantes presiones tuvieron mucho peso y mucha continuidad. Y sin embargo, el peligro de que se asignara a la nueva literatura una función celebratoria y didascálica estaba en el aire: apenas lo advertí cuando escribí este libro y ya me erizaba, sacando las uñas contra la amenaza de una nueva retórica. (En aquel momento teníamos todavía intacta nuestra carga de anticonformismo, patrimonio bien difícil de conservar pero que —si bien sufrió algún eclipse parcial— todavía nos sostiene en esta época tanto más fácil, aunque no menos peligrosa...). Mi reacción de entonces podría enunciarse así: «Ah, sí, ¿queréis un "héroe socialista"? ¿Queréis el

“romanticismo revolucionario”? Y yo os escribo una historia de partisanos en la que nadie es héroe, nadie tiene conciencia de clase. ¡El que os represento es el mundo de los “linyeras” o vagabundos, el *lumpen proletariat*! (Concepto nuevo para mí, en aquel momento, y me pareció un gran descubrimiento. No sabía que había sido y seguiría siendo el terreno más fácil de la narrativa). ¡Y será la obra más positiva, más revolucionaria de todas! ¿Qué nos importa el que ya es un héroe, el que ya tiene conciencia? ¡Lo que hay que representar es el proceso para llegar a tenerla! ¡Mientras exista un solo individuo que no haya llegado a la conciencia, nuestro deber será ocuparnos de él y sólo de él!».

Así razonaba yo, y con esa furia polémica me lanzaba a escribir y descomponía los rasgos del rostro y del carácter de personas que había considerado queridísimos compañeros —con quienes había compartido durante meses y meses la escudilla de castañas y el riesgo de muerte, por cuya suerte había temblado, cuya despreocupación al verlos cortar los puentes que dejaban atrás, cuyo modo de vivir despojado de egoísmos había admirado— y los convertía en máscaras contraídas en muecas perpetuas, en caricaturas grotescas, acentuaba turbios claroscuros —los que en mi juvenil ingenuidad imaginaba turbios claroscuros— en sus historias... Para sentir después un remordimiento que me persiguió durante años...

Una vez más debo volver a empezar el prefacio desde el principio. No eran así las cosas. Por lo que llevo dicho, parecería que cuando escribí este libro, todo estaba bien claro en mi cabeza: los motivos de polémica, los adversarios que era preciso derrotar, la poética que había que sostener... En cambio, si bien todo esto existía, aún estaba en un estadio confuso y sin contornos. En realidad, el libro iba saliendo como por casualidad, me había puesto a escribir sin tener en la mente una trama precisa, había partido de

ese personaje de pilluelo, es decir de un elemento de observación directa de la realidad, un modo de moverse, de hablar, de relacionarse con las personas mayores y, para darle un apoyo novelesco, inventé la historia de la hermana, de la pistola robada al alemán; después el acercamiento a los partisanos resultó un paso difícil, el salto del relato picaresco a la epopeya colectiva amenazaba con echarlo todo por tierra, tenía que inventar algo que me permitiera continuar y mantener toda la historia en el mismo nivel, e inventé el destacamento del Trucha.

El relato era el que —como sucede siempre— imponía soluciones casi obligadas. Pero a este esquema, a este diseño que se iba formando casi solo, yo trasvasaba mi experiencia todavía fresca, una multitud de voces y rostros (deformaba los rostros, destrozaba a las personas como hace siempre el que escribe, para quien la realidad se convierte en arcilla, instrumento, y sabe que sólo así puede escribir, y sin embargo siente remordimientos...), un río de discusiones y de lecturas que se entretejían con la experiencia.

Las lecturas y la experiencia de la vida no son dos universos sino uno. Para ser interpretada, cada experiencia de la vida pide auxilio a ciertas lecturas y se funde con ellas. Que los libros nacen siempre de otros libros es una verdad en contradicción sólo aparente con la otra: que los libros nacen de la vida práctica y de las relaciones entre los hombres. Apenas terminada nuestra acción partisana, encontramos (primero en fragmentos dispersos en revistas, después completa) una novela sobre la guerra de España que Hemingway había escrito seis o siete años antes, *Por quién doblan las campanas*. Fue el primer libro en el que nos reconocimos; a partir de allí empezamos a transformar en motivos narrativos y en frases lo que habíamos sentido y vivido, el destacamento de Pablo y de Pilar era «nuestro» destacamento. (Hoy quizá sea el libro de Hemingway que menos nos gusta; más aún, ya en aquellos tiempos fui descubriendo en otros libros del escritor norteamericano —so-

bre todo en sus primeros cuentos— su verdadera lección de estilo y Hemingway se convirtió en nuestro autor).

La literatura que nos interesaba era la que transmitía ese sentido de humanidad bullente, de crueldad y de naturaleza: también a los rusos del tiempo de la guerra civil —esto es, antes de que la literatura soviética se volviera morigerada y oleográfica— los sentíamos contemporáneos nuestros. Sobre todo a Bábel, de quien conocíamos *Caballería roja*, traducido en Italia ya antes de la guerra, uno de los libros ejemplares del realismo de nuestro siglo, nacido de la relación entre el intelectual y la violencia revolucionaria.

Pero incluso —en menor nivel— Fadéiev (antes de convertirse en funcionario de la literatura soviética oficial) había escrito su primer libro, *La derrota*, con esa sinceridad y ese vigor (no recuerdo si ya lo había leído cuando escribí mi libro, y no voy a verificarlo, no es eso lo que importa, de situaciones similares nacen libros que se asemejan por su estructura y su espíritu) que él supo terminar bien, como había empezado, porque fue el único escritor estalinista que, en el 56, demostró haber entendido a fondo la tragedia de la que había sido corresponsable (la tragedia en la que Bábel y tantos otros verdaderos escritores de la Revolución habían perdido la vida), que no intentó recriminaciones hipócritas sino que extrajo la consecuencia más severa: un pistoletazo en la frente.

Esta literatura está detrás de *El sendero de los nidos de araña*. Pero en la juventud, cada libro nuevo que se lee es como un nuevo ojo que se abre y modifica la vista de los otros ojos o libros-ojos que teníamos antes, y en la nueva idea de literatura que me desvivía por realizar, revivían todos los universos literarios que me habían encantado desde la infancia y en adelante... De modo que al ponerme a escribir algo como *Por quién doblan las campanas* de Hemin-