



El sendero de los nidos de araña

Italo Calvino

Traducción del italiano de
Áurora Bernárdez

Biblioteca Calvino **Ediciones Siruela**

Índice

Todos los derechos reservados.
Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Título original: *Il sentiero dei nidi di ragno*???

En cubierta: Italo Calvino. © Foto: ???

Diseño gráfico: Gloria Gauger

© 2002 by The Estate of Italo Calvino???

All rights reserved???

© De la traducción, Aurora Bernárdez

© Ediciones Siruela, S. A., 2010???

c/ Almagro 25, ppal. dcha.

28010 Madrid. Tel.: + 34 91 355 57 20

Fax: + 34 91 355 22 01

siruela@siruela.com www.siruela.com

ISBN: 978-84-9841-385-4???

Depósito legal: M-???-2010???

Impreso en ???

Printed and made in Spain

Papel 100 % procedente de bosques bien gestionados

Nota introductoria

Italo Calvino

11

El sendero de los nidos de araña

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12

263

Nota preliminar

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 ha-

bíamos 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 Italías, también –o especialmente– de las Italías hasta entonces más inéditas para la literatura. Sin la variedad de Italías 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

escondarse 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 estos 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 lenguaje 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