

TRES PISADAS DE HOMBRE DE ANTONIO PRIETO
Recepción de la obra por la crítica¹

DÉBORAH DÍEZ ROMERO
Universidad de Málaga

Recepción: 15 de diciembre de 2021 / Aceptación: 28 de diciembre de 2021

Resumen: La «primera» novela de Antonio Prieto, *Tres pisadas de hombre*, fue galardonada con el Premio Planeta en 1955. A raíz de su lanzamiento hacia uno de los lugares más considerados dentro del orbe literario, fueron muchas las críticas que suscitó la obra, recreándose en la aparición de multiplicidad de opiniones que lo llevaron a ser considerado como la «joven promesa» de la novela española.

Palabras clave: Premio Planeta, recepción crítica, Antonio Prieto, *Tres pisadas de hombre*, humanismo.

Abstract: The «first» novel by Antonio Prieto, *Tres Pisadas de hombre*, was awarded the Premio Planeta in 1955. In the wake of its launch into one of the most considered places in the literary world, there were many criticisms raised by the work, recreating the emergence of a multiplicity of opinions that led it to be considered as the «young promise» of the Spanish novel.

Keywords: Planeta Award, critical reception, Antonio Prieto, *Tres pisadas de hombre*, humanism.

¹ Este trabajo se inserta en las labores propiciadas por el Proyecto de Investigación «Andalucía Literaria y Crítica: Fondos documentales para una historia inédita de la literatura española y su estudio. Los legados Alborg y Canales de la Universidad de Málaga» (UMA18-FEDERJA-260). De igual forma, la esencialidad de estas líneas cobra aún más sentido con la reconocida y necesaria ayuda que se ha recibido por parte de la historiadora, crítica literaria, antigua doctora y profesora de la Universidad Complutense de Madrid, María del Pilar Palomo.

Mi novela —me dijo— ocurre en América. Es una misma historia contada por tres personajes distintos, tres hombres. El tipo humano predomina sobre la circunstancia. Yo diría que es una novela realista. La primera y la segunda parte las escribí en tres meses; la tercera parte, en cuatro noches. Puedo asegurarle que no he buscado recomendación de ninguna clase (Corbalán, 1995).

La ardua, pero dulcificada labor (contraste perceptual que se constata ante la capacidad de tener referentes, los cuales, pueden llegar a *acompañar* y/o *obnubilar*) que supone reconstruir los pensamientos pretéritos que muchos/as plasmaron en letras a modo de crítica de cualquier obra (o *vida literaria*), abre a la «canalla» que se enfrenta en la actualidad la posibilidad de continuar engrandeciendo un caudal, ya prismático, con la «inocente» comodidad propiciada como un respaldo que le alienta a desmentir, corroborar, enaltecer o socavar lo que en sus manos, jóvenes, ha ido a parar. Ya dijo Gaspar Garrote Bernal: «No es posible elegir sin renunciar ni inventar sin destruir» (2006: 10).

De esta forma, la amalgama literaria, lógica en su *cronos* dispuesta, permite sentarse activamente a ver un vasto panorama que nos obliga, como piedra de toque, a confrontar y/o emparejar ideas, introducir y/o desecharlas, ateniéndose siempre, a mi parecer, a la necesidad de no enmarañar ni recargar un mensaje que pueda ya verse a primeras o no existir. Pues, hay que tener en cuenta el posible artificio que conlleva la vinculación a la férrea realidad del *individualismo* personal y contemporáneo, y la constatación de su influjo subterráneo, lo que puede acarrear falacias desde hipótesis no verdaderamente fundadas. Por tanto, aunque los *nuevos ojos* puedan ser la herramienta que abra lugares antes no vistos, estos deben tener la capacidad consciente de su desapego parcial e intentar dar nuevos lexemas *históricos* a lo personalmente escrito y colectivamente narrado desde la justificación clarificadora.

Estas introductorias palabras me sirven para defender las explicaciones acogidas desde estudios posteriores a la obra (sin dejar en el tintero la gran realidad de no ser conocedora ni lectora de todos y cada uno de los documentos pertinentes a la obra y vida de este autor), y así dar *rienda suelta*, disculpándome por la vanidad, a los *porqués* considerados «personalmente» (leídos unilateralmente, pero de forma retórica, debatidos).

Así mismo, esos *porqués* también se ensalzan a colación de las percepciones críticas antañanas, a continuación reseñadas, con el aliciente de configurar en análisis más pormenorizado y fundando. Con esto, se desecha la mera copia de lo que se dejó por escrito, así como se deja ver cómo esta «primera» novela («tercera» en su esencia, creación posterior a una puberta y rota obra de y a la que, exitosamente, más tarde terminaría titulándose *Vuelve atrás, Lázaro*) es el inicio literario, el esbozo rico y puberto de quien se ha convertido en un *histórico literato y profesor humanista*.

En la lectura de las diferentes reseñas (publicadas en diversos periódicos y revistas españolas) acerca de la obra de Antonio Prieto, *Tres pisadas de hombre*, son varios los aspectos comunes a los que se refieren las redacciones de los numerosos críticos y periodistas en relación con esta.

El primero de ellos es aquel que revela y evidencia la juventud de su autor. Sin embargo, aunque señaladas benévola y considerablemente su inexperiencia literaria y vital y, por consiguiente, su inmadurez en el oficio de la pluma, todos, sin excepción, hacen un hincapié bondadoso y fuera de cualquier condescendencia al considerar su primavera edad revestida sorprendentemente de una gran destreza estilística y literaria, confiriéndole a aquel Prieto el vaticinio de «joven promesa» de, al menos, la narrativa española.

Dice de él el poeta Enrique Badosa: «No vacilo en pronunciar mi “sí” a esta primera novela de Antonio Prieto, que acredita al autor y que, a la vez, acredita al premio que le ha sido otorgado» (1955: 95). Por su parte, el periodista Ismael Galiana comenta: «Prieto tiene excelentes condiciones narrativas y dramáticas para despertar el interés del lector, y si continúa en la línea general emprendida, podrá aportar a la novelística española relatos de importancia» (*Línea*). Y no son menos importantes, pero igual de deseosas, las palabras del crítico literario de la Real Academia Española, M. Fernández Almagro que dicen: «Antonio Prieto acredita dotes verdaderamente extraordinarias en cuanto al cumplimiento de dos requisitos esenciales de la novela: arte en el desarrollo del asunto y dominio de la expresión» (*La Vanguardia*, 1955).

En la temprana andanza de los años en la nueva trayectoria literaria de Prieto, fueron solo tres los que le hicieron falta para aparecer, del mismo modo, aceptado, en palabras de uno de los críticos literarios más renombrados de la historia, Juan Luis Alborg. Este, en un capítulo entero dedicado al joven aguileño en su *Hora actual de la novela española*, dijo que:

Ni el tiempo transcurrido desde su revelación ni el bagaje que hoy puede ofrecernos, son suficientes para formar pronósticos exentos por entero de salvedades y provisionalidad; pero el tono y cualidades de su obra nos permiten, sin duda, abrir ancho crédito de expectante optimismo (1958: 321).

De igual forma, Alborg resaltó de esta novela algo que, décadas después, el que es conocido como uno de los grandes críticos de la obra y vida de Antonio Prieto, Ángel García Galiano, atestiguaría y aseveraría con el ofrendado calor y el sopeso de distintas obras y estudios del aguileño: «Lo más importante del libro, a mi entender, radica en esa originalidad de su arquitectura [...]. Gran conocedor de la más reciente novela europea y americana, Prieto puede ser entre nosotros un eficiente impulsor de nuevas técnicas» (1958: 324). Galiano profundiza y comenta que *Tres pisadas de hombre*:

[...] se inserta en el marco de la renovación formal de la narrativa española de postguerra [...] fundamentalmente en los aspectos formales e ideológicos desde los que propiciaban una profunda renovación del género narrativo, abocado durante los últimos años a una suerte de inercia realista, y a veces costumbrista, que las nuevas promociones cuestionan desde un saber y un entronque con las renovadoras raíces europeas y americanas que, acaso, sus mayores no tenían (2006: 115-116).

Esta renovación formal, más específicamente, referencia:

[...] además de un uso de la «materia americana» varios años antes de la moda importada del llamado *boom* [...], (a una revelación de) una serie de técnicas narrativas: perspectivismo, manejo narrativo de la elipsis, cambios de punto de vista, impresionismo subjetivo como forma de trascender, y cuestionar, el narrador realista inverosímilmente omnisciente, narración especular..., es decir todas las características que luego, casi diez años más tarde, se adjudicarán como marcas de la renovación formal de la narrativa de los sesenta (2006: 116).

Como puntualización y confrontada contemplación respecto a las propias palabras de Prieto referidas a su obra: «Yo diría que es una novela realista» (Corbalán, 1995), cabe destacar que la referencia al desligue de la «inercia realista» que corrobora Galiano se ve refrendada por las constataciones conceptuales anteriores tanto de Juan Luis Alborg como Pilar Palomo.

El primero de ellos, interpelando a la obra bajo el vocativo creativo de «dispositivo literario de fundamental irrealidad» (1958: 326), ensalza esta particularidad como uno de los mayores méritos de la novela de Prieto y como un reflejo de su «capacidad de creación» (1958: 326):

La «realidad» del libro no es aquí algo dado que la novela reproduce, sino un mundo «personal» que el autor ha creado con unidades de su sistema métrico particular. [...] un libro como *Tres pisadas de hombre* es, más que realista, ideal y artificiosamente literario; aunque el realismo de la envoltura, con sus crudezas y asperezas, pueda engañar a los distraídos que, más atentos a la corteza que a la sustancia, pueden picar en las uvas pintadas, como los pájaros de Apeles (1958: 326).

Pilar Palomo, por su parte, evidencia en la validación comparativa de la literatura de los jóvenes autores de la posguerra esa «superación realista» (1968: 725): «Una minoritaria dirección novelística que gravitará sobre una realidad de observación que se trascienda, para operar sobre temas humanos de más profunda complejidad que el puro testimonio o la crítica social» (1968: 725).

Sin embargo, en el caso de aquellos escritores del o posteriores a 1955, tal transcendencia de lo real «informa esencialmente su creación» (1968: 725).

No solo por la intención de mostrar cuánto de equívoco hay en la visión de una realidad que no se penetra, sino por el voluntario alejamiento hacia la creación de una tierra nueva, ajena a la comprobación realista, Tres pisadas era la realización literaria, con módulos realistas, de una concepción novelística opuesta a las prácticas y esclavitud de un realismo meramente visual (1968: 727).

Aunque las palabras que se citarán a continuación refieren a una percepción más holística de la obra de Prieto, pues son referenciadas en un tiempo en el que su trayectoria literaria permitió la publicación de más escritos, así como la perpetuación paulatina de la esencialidad *prietana*, quedan recogidas aquí, ya no solo por entrar a colación de lo anteriormente dicho, sino para constatar cómo, aunque el propio Prieto dijese de esta obra que se configuraba como distinta a su ideología literaria, en ella se recogen ya atisbos de lo que sería después su producción literaria, atestiguando que el esbozo, desde una hipótesis fundada, es la base del dibujo. Por ello, así prosigue Pilar Palomo:

Así, de manera cada vez más acusada, la novelística de Prieto se ha centrado en una problemática trascendente, dolorosa y conscientemente traspasada por una suprema realidad: la muerte. La muerte y el hombre, y sus mutuas relaciones, gravitando sobre conceptos universales —vida, civilización, fe, naturaleza— cuya explicación novelística coloca a la obra de Prieto en caminos poco transitados por la realista novela española. Podría, incluso, aplicarse a su obra el calificativo de cerebral, si, al igual que es trascendida la realidad externa que la soporta, ese cerebralismo no fuese también trascendido por un humanismo vivificante, a veces acuciante (1968: 727).

Ahora bien, si es verdad que la crítica percibió, con el escrutinio del que juzga desde la veteranía, la falta de «recursos de montaje», la aparición de «diálogos en los que se pierde en naderías desvirtuando la trama esencial de la obra o que los protagonistas se desdibujan en divagaciones que nada añaden ni quitan a su personalidad» (*La tarde*, 1955), pecando así, quizás, de un exceso de monólogo; esto se ha visto excusado por tal juventud y puesto en parangón con otras habilidades igual de admirables por su edad como «una narrativa fresca, valiente, segura de su fuerza expresiva, escrita con alegría, en un estilo desnudo, inquieto y palpitante que va desde la frase seca y cortada [...] a la honda reflexión, llena de exquisitas vibraciones» (*La tarde*, 1955).

Este manejo de la prosa, que podría explicarse, en base a esa «realidad» de la plasmación autoral de una forma u otra en el devenir lingüístico, argumental o respecto a los personajes de su obra, a ese temperamento sencillo, sincero y muy natural de Prieto (epítetos que de él mismo dice en diferentes entrevistas), es también lo recurrente en la constatación benévola de esta novela.

Se encuentran, referidas a este aspecto, las palabras de M. Fernández Almagro que aseveran que es una «prosa de novelista que maneja diestramente sus instrumentos de expresión. Lenguaje sobrio, preocupación por la exactitud del vocablo, discreción en el uso de indigenismos o de términos que lo parecen...» (1955); o aquellas de Ismael Galiana que recalcan un «estilo conciso [...] y rigor del vocabulario»; pero también con «un lenguaje pintoresco a veces, cargado de términos conversacionales, pero sin llegar a la pesadez» (*Línea*). De igual forma, Alborg, ateniéndose a la naturaleza del tema, dice que esta «no requiere un lenguaje escogido y literario, sino expresivo, directo y contundente, y así es, en efecto, el que maneja el novelista» (1958: 323).

Todos coinciden, por tanto, en su lenguaje (y estilo, en general) lacónico (a veces, también y de manera contextual, lírico y dramático), firme, meditado, sin pedantería; en esencia, y tal y como dice Enrique Badosa, Prieto tiene «el don de la palabra exacta, que se traduce en una tensa plasticidad verbal, compatible con todas las modelaciones estilísticas que la narración requiera» (1955: 95). Una «exactitud», parafraseando a Violeta Alicia en su artículo de *El Día*, a la que le confiere una importancia segura, fuerte, asombrosa que, más allá de otorgar relevancia al argumento en sí (del cual todos coinciden, a su vez, en decir que es bastante «leve»), dan cuerpo a los personajes que «no debe llamárseles personajes, sino hombres» (1956).

Sin embargo, cierto es que tal opinión favorable respecto a esta particularidad lingüística y a esa supuesta corporeidad a la que refiere Alicia es debatida y puesta en tela de juicio por otros críticos, como el ya mencionado Enrique Badosa (demostrándose así que la gama de grises se ensalza en una misma opinión) o el escritor gallego Manuel G. Cerezales, entre otros. Estos señalan de manera negativa que, realmente, Prieto no logra conferir individualidad a los personajes a través de su hablar (y no solo a través de expresiones como la de «amigo» o la de «señor», Gad y Juan, respectivamente, por ejemplo). Es decir, según estos, no consigue desvincularse *per se* de sus creaciones protagonistas y hacer que cada una de ellas tenga su modo de decir propio que no recuerde a las demás (Badosa, 1955: 95). Cerezales dice que son «impropiedades aparentes, puesto que la voz de los protagonistas no es más que la triple personificación de un solo narrador [...] por haber sido puestas palabras en bocas que difícilmente las pronunciarían» (1956).

En el caso de Alborg, estas últimas cuestiones de detalle sobre la «cierta insuficiente diferenciación en sus lenguajes respectivos» las considera

«baladías [...] al lado de aciertos innegables en la pintura de los tipos y en la estructura de la novela» (1958: 322). Es el caso de las

[...] descripciones felicísimas, como capturadas en un mundo familiar, con gráfica y segura pincelada. Las páginas finales, en las que muere Luigi, agotado en medio de la selva, son de tal fuerza que —de ignorarlo— nos haría pensar, como decimos, en un escrito familiarizado íntimamente con aquel medio. Esto demuestra justamente un instinto novelesco que compensa por un lado la juventud del autor y revela por otro las naturales dotes que posee para el cultivo de este género (1958: 323).

Por consiguiente, ensalza su eficacia expresiva y el vigor, así como el diálogo vivo e incisivo. Ahora bien, este gran crítico no pasa por alto, aunque sí le resta cierta significación, a las «posibles incorrecciones o descuidos o construcciones deficientes que nada dicen en el conjunto de la obra» (1958: 324). Ese diálogo antes mencionado, encomiado como conciso y necesario que se «funde de manera justa y natural con las porciones narrativas, dando un conjunto en que se advierte la seguridad constructiva del autor» (1958: 324) en muchas de las partes de la novela, «en ocasiones resulta esquemático con exceso y convencionalmente recortado». A este respecto, Alborg comenta:

Las gentes de la novela —ya lo hemos insinuado— se expresan siempre con una parquedad de telegrama, excesiva ¿Hablan los hombres así? Son tipos —es cierto— que se condensa férreamente en el presente vivo, cerrados como cajas misteriosas a su pasado y su porvenir; pero esta limitadora deshumanización, ya de por sí forzada, ¿justifica la esquemática rigidez de sus palabras, de sus gestos, que el autor asimila a la virilidad, a la reciedumbre y energía de carácter? (1958: 326).

No obstante, desde la humildad que me compete y bajo la lectura más o menos formada de esta obra, tanto los juicios sobre la falta de distanciamiento autoral y ensalce de los propios persona(jes), como esa «limitadora deshumanización» me parecen ciertamente excesivos.

Por una parte, ¿realmente el autor se puede desligar al cien por cien de su creación?, ¿no es ese desafío algo aparente? Me remito a las palabras, ya desde la Atalaya, del propio Prieto, quien dice: «Detrás de cada obra importante hay un hombre, un hombre que necesita más vida que la asignada por su cronología y por ello se extiende en obra literaria» (2006: 111). Aunque este paradigma léxico remita a una concienciación *prietana* mucho más elaborada, trabajada a lo largo de años de estudios, lecturas y reflexiones literarias y personales, la esencialidad de este ya se vislumbra entre los devaneos almagámicos, pero coherente en sus párrafos de juventud.

De igual manera, y por otro lado, la limitación que difumina la caracterización individual de los personajes puede corroborarse en algunas impropiedades impetuosas de una narración algo más exagerada o acelerada, pero diría incluso que los persona(jes) de Prieto configuran una simbiosis entre su concepción como *personajes* y, por ende, su influenciada creación autoral, y su configuración como *personas*. Dice el propio autor:

Conviene no olvidar que todo buen novelista no solo se halla vitalmente en el registro de pequeños detalles biográficos, sino también, y de un modo más creados, en aquellos seres y situaciones a los que se desplaza imaginativamente como medio de experimentar vidas y situaciones que no puede cumplir realmente (1966: 15).

Es decir, Prieto es capaz de dejar ver cómo su cultura, personal y literaria, insufla corporeidad a sus protagonistas, pudiendo considerar teorías filosófico-literarias, estilísticas y estructurales en cada uno de ellos y a través de ellos, como el *teorema fundamental del raciovitalismo* de Ortega y Gasset que se moldea en la ya consabida fórmula: «yo soy yo y mi circunstancia».

Una tesis que, a su vez, demuestra la *realidad* (extendida) propia del autor, cuya acción y obra (poética, filosófico o científica) «es una obra de circunstancias porque está ineludiblemente determinada por dos parámetros: el aquí y el ahora» (1983: 313). En una entrevista hecha a J. M. González para *Delibros*, Prieto aseveró que «la cultura lo primero que hace es limpiarte bastante de vanidad, y después convencerte de que la originalidad no existe, pues dependemos de una tradición, desde el propio uso de la lengua» (2001: 144). Reiterando, pero con más profundidad, el argumento citado justamente antes:

La obra de un escritor auténtico es, en esencia, su propia vida ofrecida a unos lectores a través de una imaginación o facultad creadora que lo sitúa en distintos personajes y ambientes y cuya personalidad le permite interpretar, en cierto modo deformar en su pensamiento aquello que le es dado como realidad. Su obra es, bajo este sentido, como un intento de ofrecer fuera de sí no ya lo que es él, sino lo que de algún modo aspiraría a ser o su pensamiento cree que debería ser la realidad. Esta parcialidad autobiográfica, a su vez condicionada por el momento histórico en que vive, se halla de una forma constante, prestándole un substrato unitario, en la obra del novelista, dramaturgo o poeta (1959: 67).

Por ende, Prieto compone, pero sus protagonistas se siguen ensalzando como *personas* que son capaces de configurarse. Una configuración que, en lo referido a la coherencia lingüística a la hora de comportar la caracterización de un *actor*, parece que no existe (vuelvo a citar a Cerezales, que atiza a Prieto por «palabras en bocas que difícilmente las pronunciarían» [1956]), pero que

es así como estas se erigen como protagonistas de la obra. Por ejemplo, aquel personaje que se dibuja como «tonto» o «inculto», no tiene por qué tener esa cualidad en todos los contextos de la historia. Si la crítica siempre ha visto como deficiente la demasía en tipicidad en los personajes de una novela por someterse a la caracterización parca y repetitiva consecuencia de la influencia de la literatura clásica en la contemporánea (omitiendo esa realidad psicológica y filosófica —y por tanto literaria— de la complejidad del ser humano y, por consiguiente, del personaje) ¿por qué ver como algo incoherente que el inseguro, supuestamente tonto, tenga pensamientos existencialistas y, por tanto, un vocabulario referencial; si realmente nadie nunca ha sabido lo que se le pasa a otro por la cabeza?².

A colación de esto último, traigo las palabras de la escritora mexicana Verónica Gerber Bicecci quien, en su libro titulado *Conjunto vacío*, dice —puestas las palabras en boca de su protagonista—: «Siempre estamos haciendo un dibujo que no alcanzamos a ver por completo. Solamente tenemos un lado, una arista de nuestra propia historia, y el resto permanece oculto» (2017: 18).

Esta última cita, además de ser perfecta para corroborar el ensalzamiento de los protagonistas como *personas* de la obra, asistiendo a ellos mismos a la *realidad* imperante que se sufre en carne propia al vernos a nosotros mismos como creemos que somos y contar una historia desde nuestro sesgo personal, me ayuda a poder hablar de ese juego literario y simbólico que se erige al interior de la *novel* obra de esta joven promesa aguilense. Los protagonistas de la novela, de la mano de Prieto, se *personifican* a través de la consideración que tienen de sí mismos, su aptitud ante lo que les rodea, los pensamientos que tienen de a los que se enfrentan o acuden a ellos, así como a través de la formulación lingüística que se dosifica impertérritamente en el tratamiento que hacen cada uno de ellos a la hora de contar la historia, de manera sucesiva y cronológica, de las esmeraldas selváticas.

Todo ayuda a pertrechar la esencialidad de los protagonistas desde un individualismo capacitante, pero que, siguiendo la evidencia antes aseverada, no deja de mostrar solamente una «arista», un «lado» del persona(je).

El juego *prietano*, original en su devaluación, coge esa individual *personificación* y la adereza, bajo el calor que suscita la posibilidad de la trascendencia espaciotemporal y la literaturización de las historias, con la percepción vocativa, juiciosa, experiencial y funcional de los demás protagonistas, haciendo

² Esta refutación viene al caso ya que Juan, ese «tonto» al que me he referido, realmente no lo es, sino que es por la infravaloración de sí mismo impuesta a base de comentarios dañinos desde su infancia, como se ha señalado en el análisis anterior respecto a este personaje. Obviamente, la construcción de un personaje en el que se pretenda evidenciar rasgos de verdadera estupidez, sí se encontraría incongruente que comenzase a «hablar» como un erudito. Aun así ¿quién es tonto y qué es la tontería?

que estos se esgriman en su totalidad, mostrando así todos los lados de un mismo *objeto de caracterización*. Alborg comenta esto mismo:

La acción es única, pero narrada en tres fragmentos sucesivos por los tres protagonistas, a modo de una carrera de relevos. No es un suceso solo —entiéndase bien— visto desde diversos ángulos (lo que ya a estas alturas constituye una vulgaridad); el relato prosigue sin que los hechos se repitan, pero varía el historiador. Y en cada una de las tres caras que componen el prisma único de la novela, cada persona —mientras fluye la narración de los acontecimientos— habla de sí mismo y define a los otros según él los ve. De este modo, con la habilísimas coordinación de los tres relatos, va tallándose el perfil de los tres hombres y endureciéndose la huella de «tres pisadas».

Cada personaje, en la sucesión de la novela, no es tanto el resultado de su autobiografía como la proyección del concepto que sobre él poseen los demás. Así se obtiene un originalísimo doble plano —como el de un cuerpo y su sombra— que nos da de cada hombre una visión compuesta, aguda, peculiarísima. Y nos empapa a la vez de un concepto vulgar, pero que necesita la cristalización en una obra de arte para que se convierta en una vivencia de nuestro espíritu: me refiero al hecho de que todo ser humano posee junto a su esencial realidad —la auténtica, la que solo Dios ve y juzga— una *specie* [...] que constituye su ser social, falso casi siempre, pero no menos real en el mercado y la farsa de la vida (1958: 322).

Ahora bien, críticos como José Fradejas Lebrero (entre otros), aunque aceptan lo «perfecto» en la caracterización de los protagonistas, consideran que la concerniente a Gad es mucho mejor que las de Juan y Luigi.

En la novela de Antonio Prieto, Gad es toda una novela espléndida, característica y que demuestra un nervio excepcional y unas dotes de escritor ingénitas. A pesar de ello, las dos partes siguientes, Juan, plena de sentido satírico de la vida inculta corriente, y Luigi, absorbido y asesinado por la selva, son buenas, pero no están a la altura de la primera (1955).

Algo que podría comprenderse, y más en lo referido al último capítulo, ya que la larga tensión idealizadora que establecen los dos primeros personajes respecto al tercero crea en el lector una alta expectativa por evidenciar la gran *persona* (o no) que resultaría ser Luigi. En última instancia, en una rápida y repetitiva narración (continuas referencias a la sonrisa, pocas a su infancia o su conformación como *persona* doliente y exceso de romanticismo), ciertamente, todo se termina desvirtuando.

No obstante, todos los críticos coinciden en que estos configuran realmente la historia, más allá del argumento que, como se ha dicho, se ha querido ver como «débil, anecdótico» (sin una connotación realmente negativa en esta consideración); como «soporte del que se vale el novelista para analizar tres caracteres» (Cerezales, 1956). Ya dice Pilar Palomo:

Entiendo que los que tomaron *Tres pisadas de hombre* (1955), de Antonio Prieto, por una novela más o menos exótica de aventuras no anduvieron demasiado despiertos críticamente. La aventura, el insostenible contrabando de esmeraldas, es la parte más minúscula y desatendida de toda la obra. Mucho más que todo ello, la novela era, con todos sus riegos, la expresión de tres caracteres, con la mentira y la apariencia que el realismo le presta y cuya intencionada falsedad se advierte en cuanto Luigi, desmintiendo a los otros, comienza su historia (1968: 727).

Estos y sus reacciones son «más que el desenlace de la aventura, el elemento de intriga para el lector» (Cerezales, 1956), y, también para la constatación del ambiente. Pues, aunque algunos críticos³ aluden duramente a «que el autor haya hecho vivir a sus personajes en un ambiente para él completamente desconocido⁴, dando, por tanto [...] una desagradable sensación de falsedad, de inconsistencia», realmente es esa ausencia de especificidad geográfica y destreza en la *personificación* y caracterización de sus personajes, lo que le otorgan viveza, verosimilitud (realismo), originalidad y coherencia a la novela. Dice Manuel G. Cerezales:

Antonio Prieto ha elegido para su primera novela un asunto y unos escenarios por donde puede discurrir libremente su imaginación, sin necesidad de tener que sujetarse a las exigencias de los datos y ambientes de la realidad inmediata y conocida⁵, que podría hacer vacilar a un narrador inexperto [...] Prieto (al igual que Valle-Inclán en su *Tirano Banderas*) se limita a describir a base de apoyar su fantasía en conocimientos geográficos, lingüísticos y folclóricos y toda clase de referencias literarias o verbales más o menos fidedignas. [...] El realismo de Prieto se refleja en el sentido de que ha querido reflejar las almas en su desnudez, y lo es en sus mismas descripciones de la selva, esplendidas, rebosantes de fuerza y color, ajustadas, con todo, a un canon realista, sin deformaciones fantasmagóricas (1956).

³ Esta aseveración está cogida de otra del artículo anónimo de *La Tarde*, V. art. cit. en bibliografía.

⁴ El propio Prieto, en sucesivas entrevistas, deja claro que nunca viajó a Sudamérica para documentarse acerca del lugar ni su gente.

⁵ A diferencia de lo que ocurre en su obra coetánea, *Los persas*, en la que él mismo, en unas palabras a modo de prólogo, dice: «También yo caí un poco en sus garras (en la de la historia) y esta caída es la que me obligó a citar datos. Los necesitaba para que el público conociese el camino que íbamos andando. Esta vez, pues, la imaginación del autor estuvo limitada» (2019: 45).

Podríamos decir, entonces, otorgándole valía contrastiva y unificadora a lo que anteriormente se ha citado en estas páginas, que el juego *prietano* configura un triángulo (buen guiño inocente a la obra) que está formado por tres enclaves: el primero de ellos es el «escritor auténtico», quien se convierte, deformando la realidad hacia una aspiración de lo que debería ser *real*, por un lado, en distintos *personajes*, y por el otro, en ambientes (tercer enclave). Esos *personajes* son construidos por el autor, pero de igual manera, *se construyen a sí mismos* debido al devenir de la historia y la influencia, entre otras cosas, que reciben del propio ambiente, el cual, a su vez, se nutre recíprocamente de esa edificación *personalizadora*, otorgándose así una simbiosis que clarifica el poder creador del «escritor auténtico».

Esta hipotética estructuración que se evidencia en esta «primera» novela bebe de una ideología que el propio Prieto, a lo largo de su producción literaria y bajo los efectos de una consciente reflexión filosófico-literaria, dejó constante en varias de sus críticas ensayísticas: la percepción simbiótica entre el libro y la vida. Para este escritor la cultura «es indispensable para la vida y [...] esta proporciona el necesario marco de complicidades para entender o aplicar aquella» (Garrote, 2006: 10):

Recuerdo perfectamente aquel octubre en el que comencé en Pisa a explicar literatura comparada. Quiero decir aquel tiempo en el que aprendía aceleradamente en los libros para poder comunicarme con algunos alumnos. Pero también (y siempre) estaba la vida. Recuerdo que en unas noches de Viareggio, con sus luces de fiesta animando una juventud que no era la mía, fue cuando comprendí el pasar y la fugacidad que preocupaba a Petrarca y fue luego en otros poetas (y lo comprendía como intérprete, sin acudir a fuentes e influencias) [...] porque cualquier saber que intente, al menos, elevarse, tiene que no perder su dimensión humana» (1975: 11).

Creo que no hace falta insistir mucho más en la consideración de que *Tres pisadas de hombre* refleja la cultura de su autor quien, aunque acepte un individualismo y una voz propia en cada una de las obras que desprende de su pluma, aborrece lo «original», aseverando que el *libro* de un escritor es la unión de otros textos, vitales y literarios. Refleja así mismo cómo, siguiendo la misma estructuración nutritiva, los personajes, constituidos y ensalzados como *personas literarias*, a través de su *propia vida* dan sustancia, función, coherencia y relevancia a una historia que algunos creen poder catalogar de «simple».

Esta historia, según la crítica, se enorgullece del uso de un lenguaje excelso, competente en su ligereza, concisión, dedicación y temeridad arrolladora capaz, incluso, de difuminar los asertos que involucraban en la obra ciertos «peros»

en su construcción. Un lenguaje creado de la mano de un joven autor a quien muchos le vaticinaron convertirse en un gran novelista. Una premonición que, dicho desde los días que acucian, se ha cumplido, añadiéndole, eso sí, otras contribuciones que han hecho de Antonio Prieto un hombre reconocido: profesor de universidad, narrador, crítico literario, ensayista, editor, marido y padre.

Tal y como dijo Violeta Alicia, en esta novela «hay tres hombres o más con sus vidas próximas y diferencias [...] (con) sus palabras sencillas, humanas, sucias a veces, y la ciudad o la selva que estos hombres *crean* para nosotros» (1956). Una creación que alumbró una historia que, a fin de cuentas, nadaría en la intangibilidad y la inexistencia si ninguno de los anteriormente citados («escritor auténtico», *personas literarias* y ambientes [entre otras cosas, como lo lingüístico] se hubiese inmiscuido en el proceso de creación que atañe a tan noble arte: la literatura.

Mi querido amigo: De lo que soy como escritor tendré que hablarle muy brevemente, porque un escritor es su obra y no las palabras que pronuncie en tal o cual sitio, por intempestivas y falsas que estas palabras sean. [...] Con mi citada novela yo obtuve lo que pretendía y un poco más. Porque un hombre como yo, un hombre al que no le da la gana hacer excentricidades ni ir detrás de la gente, no tenía otro camino que ganar un premio así y encontrar editor (Prieto, 1955).

«Detrás de cada obra importante hay un hombre, un hombre que necesita más vida que la asignada por su cronología y por ello se extiende en obra literaria».

BIBLIOGRAFÍA

- ALBORG, J. L. (1958): *Hora actual de la novela española*, Cátedra, Madrid.
- ALICIA, V. (1956): «*Tres pisadas de hombre*, novela de Antonio Prieto», *El Día*.
- ANÓNIMO (s. f.): «*Tres pisadas de hombre*, por Antonio Prieto», *La tarde*.
- ANÓNIMO (s. f.): «*Tres pisadas de hombre*, premio ‘Planeta’ 1955», *Amanecer*.
- ARCO, L. del (1955): «Antonio Prieto», *Mano a Mano*.
- BADOSA, E. (1955): «*Tres pisadas de hombre* de Antonio Prieto», *Distinción*.
- CORBALÁN, P. (1955). «Una novela: 100.00 pesetas», *Diario de Navarra*.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, M. (1955): «Ante una primera y laureada novela», *La Vanguardia española*.
- FRADEJAS LEBRERO, J. (1955): *Revista de Literatura*, 8, 16, pp. 334-336.
- GALIANA, I. (s. f.): «*Tres pisadas de hombre*, novela de Antonio Prieto», *Línea*.

- GARCÍA GALIANO, Á. (2006): «La obra narrativa de Antonio Prieto entre 1955 y 1975», en *Antonio Prieto en su texto total*, vol. I., Universidad de Málaga, pp. 111-178.
- GARROTE BERNAL, G. (coord.) (2006): «El libro como vida en rebelde generosidad de Antonio Prieto», en *Antonio Prieto en su texto total*, vol. I., Universidad de Málaga, pp. 9-30.
- GERBER BICECCI, V. (2017): *Conjunto vacío*, Pepitas de Calabaza, La Rioja.
- GONZÁLEZ CEREZALES, M. (1956): «Tres pisadas de hombre, por Antonio Prieto», *Informaciones*, 21 de enero.
- GONZÁLEZ, J. M. (2001): «Literatura», *Delibros*.
- MOLIST POL, E. (1955): «El último premio 'Planeta'», *Diario de Barcelona*.
- PALOMO, M^a. P. y VV. AA. (1968): «La novela española en lengua castellana (1939-1965)», en *Historia General de las literaturas Hispánicas*, vol. 6., Vergara, Barcelona.
- PRIETO, A. (1955): «Nuestra novela anda perfectamente de salud», *La Estafeta literaria*, 44.
- (1959): «Vida y obra en Guivanni Papini», *Sinergia*.
- (1966): «Lectura del Buscón», *La vida del Buscón llamado don Pablos*, Marte, Barcelona.
- (1975): *Introducción a la literatura comparada*, Planeta, Barcelona.