

**VISIÓN CRÍTICA Y PSICOLÓGICA AL INTERIOR DE *TRES PISADAS DE HOMBRE*,
ANTONIO PRIETO MARTÍN**

**CRITICAL AND PSYCHOLOGICAL VISIÓN INSIDE *TRES PISADAS DE HOMBRE*,
ANTONIO PRIETO MARTÍN**

DÉBORAH DÍEZ ROMERO
Universidad de Málaga

RESUMEN

El siguiente artículo tiene como objetivo explicar los aspectos psicológicos y la configuración actoral y como «personajes» literarios de los protagonistas de *Tres pisadas de hombre*, obra de Antonio Prieto.

PALABRAS CLAVE: *Tres pisadas de hombre*, Antonio Prieto, Psicología y personajes, teoría narrativa, Premios Planeta.

ABSTRACT

The following article aims to explain the psychological aspects and the acting configuration and as literary “characters” of the protagonists of Antonio Prieto’s *Tres pisadas de hombre*.

KEY WORDS: *Tres pisadas de hombre*, Antonio Prieto, Psychology and characters, narrative theory, Premios Planeta.

En el fragor de la palabra, en la reconstrucción ficcional (y/o en mayor o menor grado, mimética) de la realidad anhelante y cronológicamente limitadora, se conforman personalidades que, más allá de representar una actitud actancial en el plano de lo *fabuloso*, son seres capacitadores y vivificadores de esta misma. Emergidos de la significación cognitiva y memorística de un ser *superior* y *creador*, divinizado en términos literarios — llamado autor —, son capaces (subyaciendo en ellos la abstracción autoral) de elevar a quienes se enfrentan a ellos al nivel catártico de las emociones.

* Recibido: 10-01-2021. Aceptado: 21-11-2021.

Estas *románticas* palabras configuran la percepción propia de lo que en la narrativa literaria se conoce como *personaje*.

Atendiendo a las palabras de Mieke Bal, un *personaje* «es una unidad semántica completa»¹ que, si se tiene en cuenta la diferenciación en tres estratos de un texto narrativo —texto, historia, fábula—, y tal y como dice Valles Calatrava, «puede entenderse en dos facetas»²: *actor* y, valga la redundancia, *personaje*.

Con el concepto abstracto y general de *actor* se pretende realzar el matiz actancial del personaje al nivel de la fábula, así como su relación y su comportamiento frente a los acontecimientos construidos. Dicho de otra manera, se entiende al personaje en su abstracción actoral como un *hacedor* (según Calatrava); que puede o no cumplir «un papel funcional en las estructuras de la fábula» dependiendo de si causa/sufre o no «acontecimientos funcionales»³.

Creo importante matizar en este punto que cualquier actor/personaje en su inherente conformación cumple una función, ya no referente al movimiento, a la *ejecución* en términos etimológicos de la palabra de una facultad o acción, sino a su significación en el argumento y en la historia (y en la fábula) del texto narrativo, independientemente de si esta puede connotarse como «nimia» o «mera», ya que todo ello conforma, en sí mismo, una razón de ser al interior de la fábula y, por consiguiente, de la historia. En términos existencialistas, ya dijo Leibniz en su *Monadología* que uno de los principios del razonamiento del ser humano es el de la «razón suficiente»:

Nuestros razonamientos están fundados sobre dos grandes principios, el de *contradicción*, en virtud del cual juzgamos falso lo que implica contradicción, y verdadero lo que es opuesto o contradictorio a lo falso [...]. Y el de *razón suficiente*, en virtud del cual consideramos que no podría hallarse ningún hecho verdadero o existente, ni ninguna enunciación verdadera, sin que haya una razón suficiente para que sea así y no de otro modo. Aunque estas razones en la mayor parte de los casos no pueden ser conocidas por nosotros⁴.

O sea ser, todo tiene una motivación inherente, y en la literatura, no va a ser distinto. Si seguimos la narratología *baliana*, estos actores (que pueden ser antropomórficos, zoomórficos, simples objetos o, incluso, abstracciones) pueden dividirse en clases a las que se les denomina *actantes*. Bal dice así: «el término *actante*

1 BAL, M., *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 87.

2 VALLES CALATRAVA, R., y ÁLAMO FELICES, F., *Diccionario de Teoría de la narrativa*, Granada, Alhulia, 2002, p. 122.

3 BAL, M., ob. cit., p.33.

4 GOTTFRIED WILHELM, L., *Monadología: Principios de filosofía*. Madrid, España: Biblioteca Nueva, 2001, pp. 9-10.

indica *clase* de actores, considerados en sus relaciones entre sí. Estas relaciones mutuas vienen determinadas por la que tiene cada actante con los acontecimientos»⁵. En definitiva, y como se ha dado a entender anteriormente, los actantes tienen una *función* en el interior de la fábula. Ahora bien, dependiendo de las relaciones intencionales, comunicativas y actanciales que competan podrán cumplir, a su vez, distintos papeles. Estos últimos, según la terminología de Greimas (y siguiendo una estructuración sintáctica homóloga al esquema oracional proveniente del estudio del gramático L. Tesnière) se reúnen en «tres parejas binarias interna y respectivamente relacionadas por los ejes del querer-hacer, el saber y el poder»⁶: *sujeto/objeto* (el que realiza la acción y lo que persigue o desea el sujeto, respectivamente); *dador/receptor* (el apoyo del sujeto en la acción de su intención [siempre este de manera omnipotente, abstracta] y el que recibe el objeto); y *ayudante/oponente* (los elementos circunstanciales que ayudan o impiden que el sujeto consiga su objetivo). Evidentemente, varios de estos papeles pueden incorporarse en un mismo actor. A su vez, Bal también diferencia *antisujeto* (que no *oponente*, pues el primero tiene una razón *per se* que se contrapone al sujeto. En la terminología cinética recibe el nombre de *antihéroe* o *villano*) y una «multiplicidad de sujetos» (los cuales ninguno solapa su protagonismo y todos pueden construir paralelamente o no su discurso).

Este actor, abstracto y *fabuloso*, se especifica en *personaje* en el nivel de la historia cuando, en sentido literario, se individualiza, mostrando unas características propias y diferenciales que lo dotan de personalidad y lo enarbolan como un sujeto distinto de los demás frente al lector – una singularización que es inherente a lo antropomórfico –. En palabras de Valle, que parafrasea a Seymour Chatman: «El personaje se constituye como un conjunto paradigmático de rasgos que conforman su identidad externa e interna y lo configuran»⁷. Una configuración que se basa (no de manera inequívoca o única) en la *caracterización*. Tomadas las palabras de Reis en las mecanografiadas de Valle, la caracterización

se entiende por todo proceso descriptivo que tiene como objetivo la atribución de propiedades distintivas a los elementos que integran una historia, principalmente sus elementos humanos o entidades de propensión antropomórfica; en ese sentido, se puede decir que es la caracterización de los personajes lo que hace de ellos unidades discretas identificables y relacionables entre sí⁸.

5 BAL, M., ob. cit., p. 34.

6 VALLES CALATRAVA, R., y ÁLAMO FELICES, F., ob. cit. p. 207.

7 VALLES CALATRAVA, R., y ÁLAMO FELICES, F., ob. cit. p. 501.

8 VALLES CALATRAVA, R., y ÁLAMO FELICES, F., ob. cit. p. 251.

En esencia, el personaje de la historia se esgrime como una *persona ficcional* que recoge propiedades inherentes y calificadoras a sí mismo, dotándole de una *apariencia* ideológica y psicológica individual.

Ahora bien, he de concretar que las sucesivas y anteriores palabras escritas en cursiva atienden a la realidad interpretativa de que el personaje no es una *persona*, sino que, tal y como dice Bal: «El personaje no es un ser humano, sino que lo parece. No tiene una psique, personalidad, ideología, competencia para actuar, pero sí posee rasgos que posibilitan una descripción psicológica e ideológica»⁹. Es decir, tras el personaje, está el creador o, incluso, un referente histórico, legendario o conocido del autor — una persona —, pero este en sí, no lo es.

Esta apariencia tan mimética de consideración personal es uno de los grandes problemas que existen a la hora de calificar, caracterizar, dividir, explicar o pertrechar la acción de elaborar un índice de características de los distintos personajes de la historia. Ante esto (solucionado de manera no poco criticada por la crítica literaria con la distinción clásica, por ejemplo, entre «diegético o extradiegético», «redondo o llano») Bal y otros narratólogos proponen la clasificación y estudio literario de los personajes basándose en «ejes *semánticos* pertinentes» que hacen posible la aglomeración de rasgos diferenciales o comunes a los distintos personajes de la historia. Rasgos que, en esencia, muestran una forma más de constituir la *persona ficcional* ya que «las relaciones con los demás determinan también la imagen de un personaje»¹⁰. Obviamente, esta interrelación explicaría aún más la aserción descriptiva del concepto de personaje de Chatman quien, tal y como se ha recogido pocos párrafos antes, matiza lo paradigmático de la construcción de este ente y, por tanto, su consubstancial oposición, en cuanto a su caracterización, al resto de personajes para erigirse como único dentro de la historia. De manera lógica, es en cuanto *no es* lo que *otro es*.

No está nada mal esclarecer que un personaje puede cambiar a lo largo de la historia y hacer virar cualquier interpretación inicial que se terciase. «Los cambios o transformaciones que sufre uno alteran a veces toda la configuración de personajes tal como aparecía durante el análisis de las relaciones mutuas»¹¹. Sin embargo, en esa realidad literaria y conformada de palabras que es el texto; en ese mundo ficcional en el que, dosificada, pero connaturalmente, se reflejan las realidades psicológicas y filosóficas del ser humano (ya dijo Nietzsche que «leer es recrear»), el principio de identidad aristotélico confiere la aserción de que el personaje es el personaje, «A es A»¹².

9 BAL, M., ob. cit., p. 88.

10 BAL, M., ob. cit., p. 93.

11 BAL, M., ob. cit., p.98.

12 BUSTAMANTE ZAMUDO, G., «Los tres principios de la lógica aristotélica: ¿son del mundo o del

Por ello, por mucho que el personaje sufra una evolución (en términos psicosociales) o un «cambio», seguirá siendo quien fue en las primeras páginas y será reconocido por el lector en las últimas, aunque, obviamente, la visión que tenga este último del primero se haya transformado a consecuencia de la variación actancial/personal del ente literario.

Independientemente de esta estructuración clasificatoria, hay que entender también que la caracterización de un personaje no es solo una maleta en la que se introducen cualidades, defectos o aptitudes psicoemocionales o actanciales, sino que también se trata de una configuración contextual entorno al personaje. Tomadas las palabras orales del Dr. Ígor Rodríguez Iglesias, y cayendo en la práctica de la analogía sintáctica para explicar aspectos narratológicos, al igual que «sin interacción social no hay lengua», sin interacción espaciotemporal, no hay personaje. «No es raro que los atributos de los personajes, intencionadamente subrayados por la caracterización, se encuentren relacionados (por extensión o por contraste) con el espacio en que se mueve»¹³. Esto quiere decir que al personaje le acompaña un espacio (móvil o estático; histórico); le recoge en su seno e, incluso, en muchas ocasiones, le confiere una razón para sus estados anímicos. Qué gran acompañamiento aquel que Clarín enarbola con destreza cuando sumerge, en la que termina sugiriendo claustrofobia, tristeza y soledad; a una triste, sola y meditabunda Ana Ozores en una habitación vetusta de anhelantes y desesperados objetos.

Por todas estas razones, un personaje, sin ser *persona física*, es un ente complejo («unidad semántica completa», Bal), semejante y en aparecía al real ser humano. Es un *ser ficcional* capaz de erigirse *persona(je)* (Unamuno tendría cosas que decir respecto a esto y al uso del reflexivo). Es una construcción psicomotora, una consecuencia de un proceso intelectual que se hilvana en el trayecto de la obra literaria. Una edificación mental cuya individualización, incluso, lleva a la consecución lógica de los sucesos del texto narrativo, en cuyo fin, parafraseando a Garrido Domínguez, culmina, *intrínsecamente* el «diseño del personaje». Sin el personaje no existe la novela, al igual que sin el ser humano no existe la vida social.

hablar?» *Folios*. 2 (2008), p. 25.

13 ÁLAMO FELICES, F, «La caracterización del personaje novelesco: perspectivas narratológicas». *Revista Signa*, 15 (2006), p. 198.

1. LAS TRES PERSPECTIVAS VITALES EN TRES PISADAS DE HOMBRE

Hace sesenta y cuatro años, apareció en la historia de la literatura española una obra de un joven aguileno que fue galardonada con el Premio Planeta en el mismo año en el que salió a la luz, titulada *Tres pisadas de hombre*. En ese 1955, a ese joven llamado Antonio Prieto, estudiante de medicina en sus inicios, escritor en su posterior epifanía vocacional; promesa «sin influencias», gustoso, por aquel entonces, del teatro y de la novela de Kafka y Vittorini, le sirvieron un mes y cuatro noches, para escribirla.

Dice Ángel García Galiano en su estudio sobre la obra narrativa de Prieto que esta «primera» novela («tercera» en su esencia, creación posterior a una púbera y rota obra de y a la que, exitosamente, más tarde terminaría titulándose *Vuelve atrás, Lázaro*):

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 tenían¹⁴.

Ahora bien, aunque el propio Antonio Prieto catalogue – desde la madurez de sus ochenta años – a esta obra como un producto de sus inicios en sus andanzas literarias; como una narración «fuera de lo mío» (pues lo «estrictamente suyo» pareció comenzar con su libro *Buenas noches, Argüelles* de 1956), esta novela «de aventuras» (etiquetada así por él mismo, pero también por reseñitas y críticos como Jesús Villa Pastur) enmascara algo más que un contrabando de esmeraldas colombianas.

En la conformación narratológica de la obra, parafraseando, de nuevo, a García Galiano, la innovación de esta novela se ve porque,

además de un uso de la «materia americana» varios años antes de la moda importada del llamado *boom* [...], revela una serie de técnicas narrativas: perspectivismo, manejo narrativo de la elipsis, cambios de punto de vista, impresionismo subjetivo como forma de transcender, 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 sesenta¹⁵.

Así mismo, esta rápida, carismática y poliédrica obra nació del seno de una imaginación efervescente como fue, es y será la de este *clásico* autor. Es un ejemplo primogénito de cómo Prieto enarbola la calidad y la capacidad imaginativa por

14 GARCÍA GALIANO, Á., «La obra narrativa de Antonio Prieto entre 1955 y 1975», *Antonio Prieto en su texto total*, Garrote, G. (coord.), vol I, Málaga, UMA, 2006, pp. 115-116.

15 GARCÍA GALIANO, Á., ob. cit., p. 116.

encima de cualquier plasmación de la realidad en la literatura; como un arma de seducción, un instrumento para conocer la vida a través de las palabras («Para mí la literatura ha significado una manera de sentir la vida y de conocerla»¹⁶). Paralelamente a ello, ese tiempo sin tiempo, eterno en el cielo atemporal, lleno de personajes fusionados, engendrados por la emulsión de la amalgama de recuerdos, literatura y quimeras utópicas o distópicas de las musas. Es la imberbe redacción de un joven que cuestionaba a su considerado amigo Ignacio Aldecoa por no aprovechar más la cualidad imaginativa. «Claro, yo es que no creo en el realismo, solo en el que crea uno mismo»¹⁷. En ese marco de invención, es donde se mueven las tres pisadas que, fuera de lo que muchos podrían considerar al reconocer en sus palabras un gran conocimiento de la vida y las personas de Sudamérica, tras ello no hay ningún viaje al continente, ni ninguna inserción experiencial en el paisaje hispanoamericano. Simplemente hay documentación, búsqueda y, lo más importante, imaginación.

Sin embargo, es importante matizar que la imaginación que enaltece Prieto no es aquella que se encuentra en la «literatura fantástica» o «maravillosa». No es la imaginación de las criaturas inexistentes, de las irracionalidades fabulosas, sino aquella conformada de anhelos, recuerdos y reconstrucciones mentales de la realidad; las imágenes de nuestro mundo empírico conformadas como un orbe en el calor de nuestro individual esquema mental. Esto hace que la historia sea totalmente verosímil, una caracterización que se potencia con la incursión de palabras referentes a circunstancias que reflejan problemas sociales, psicológicos y morales (siendo estos dos últimos los que más relevancia van a tener en el estudio sucesivo de estas páginas, referentes a los personajes de la historia). En esencia, es la imaginación de un autor que, sin tomar la palabra para recrear lingüísticamente lo inmediatamente observable, recrea la realidad literaria a imagen y semejanza de la realidad tangible.

En una imaginaria ciudad portuaria del Caribe Continental, llamada Baroa, en una especie de venta paupérrima rodeada de un mar de obreros marineros, viven tres hombres, Gad, Juan y Luigi; con vidas y aptitudes distintas que, como solitarios socios, tienen un objetivo común: llevar a cabo un contrabando de esmeraldas colombianas. Sin embargo, en el arduo y picaresco viaje que supone la compra y venta de estas piedras preciosas, se deshilvana paralelamente la vida de estos personajes, mostrándonos trazos de su pasado, de su personalidad y de su actitud frente a la aventura que se tercia. Una peripecia que deja asomar, a través de las consideraciones *personales* de estos tres hombres, temas como la muerte, la crítica social, el amor y, sobre todo, la soledad.

16 Instituto Cervantes, *loc. cit.*

17 Instituto Cervantes, *ibíd.*

Tres pisadas de hombre es una obra tripartita tanto en su estructuración externa como interna pues, tituladas sus tres partes con los nombres de sus protagonistas: «Gad», «Juan» y «Luigi» respectivamente; la aventura que se cuenta en la historia está narrada por estos tres personajes, de manera progresiva y relevada. Esto posibilita que el lector se enfrente, de manera cronológicamente lineal, a la aventura argumental de las esmeraldas, a la diferenciación de puntos de vista de la misma transacción y, lo más importante, a las distintas personalidades de cada uno de los personajes.

Es en esta última aserción en la que me voy a centrar, puesto que si partimos de la consideración primigenia que he aportado en el epígrafe anterior: «Sin el personaje no existe la novela, al igual que sin el ser humano no existe la vida social», es la actuación, la actitud, aptitud y las relaciones con la otredad actoral y *personal* de los diferentes personajes de la historia lo que eleva a la simple narración de un contrabando al reflejo literario de una realidad vital. Es decir, cómo una misma situación es vivida de manera distinta dependiendo del carácter y el temperamento de una *persona*. Pero también, a ello le subyace la dicotomía interpretativa de la sociedad, es decir, – utilizando de nuevo una terminología característica de la gramática –, la manera que tiene el objeto de ver al sujeto y cómo el sujeto se ve a sí mismo. Por tanto, más allá de una novela de aventuras, es la configuración *personal* de tres contrabandistas.

1.1. TRES EN LA MULTIPLICIDAD NARRATIVA

Antes de adentrarnos en el análisis pormenorizado de la caracterización y, por tanto, de la personalidad de los tres protagonistas de esta novela, es totalmente necesario explicar – de manera general – el papel narrador que subyace a los tres. Pues, más allá de configurar técnicamente a la obra con un perspectivismo audaz, con él se refleja, con el matiz de las palabras y de manera subliminal, la propia forma de *ser* de cada uno de ellos.

En las dos primeras partes de la novela, concernientes a la voz de Gad y Juan, la configuración narradora se esgrime como una conversación en la que el segundo término del diálogo está omitido, es decir, que es un mero oyente (interlocutor explícito) que no interviene en el acto comunicativo.

Ese «tú» ausente pero apelado, al que se le cuenta la historia en forma de recuerdo, se explicita, aparentemente, en la nota inicial e introductoria de la novela. Como un efímero cuarto narrador (voz, parece, del que realmente escribe), y en solo un párrafo de seis líneas, ese «tú» nos revela los nombres de los tres personajes protagonistas, además de hacer conocedor al lector de cómo y dónde los conoció (Tachepure). Pero, además, con sus últimas palabras crea un halo esperanzador de ideales expectativas

que, con la certeza de recordar las palabras de sus emisores en la densidad del mundo, hacen que el lector quiera sumergirse en la historia de esos hombres que juegan a las cartas: «Los recordaría entre un millón de hombres y dentro de un millón de años»¹⁸.

Esa construcción apelativa y conversacional «de» Gad y Juan aparece en un cuerpo textual en el que se suceden paralela y sistemáticamente la primera y la tercera persona, haciendo referencia a los momentos en los que estos dos contrabandistas se refieren al «tú» o hablan de sí mismos; a aquellos en los que se está contando la historia recordando los sucesos, y en los que los propios protagonistas parecen desligarse de sí mismos para confirmar o desdeñar su propia forma de *ser* o *actuar*, respectivamente. De igual manera, esta dicotomía formal y narrativa, también se expresa a través del tiempo verbal, con el uso del presente cuando los narradores interpelan directamente al «tú» en esa conversación; con el pretérito, cuando es la memoria de estos contrabandistas la que toma protagonismo en la historia. La constatación de esta conformación se da aún más cuando en la linealidad argumental de Gad, por ejemplo, pregunta este directamente a su interlocutor e, incluso, lanza una reafirmación dudosa de una inferida respuesta de ese oyente/receptor: «¿Sabe ya quién soy yo? ¿No?»¹⁹; «¿Usted ha visto algún partido de fútbol? ¿Sí? Yo no, amigo»²⁰.

Pero me gustaría que nos fijásemos en ese último «amigo»²¹. Aunque la estructura perspectivista de ambas partes tenga la misma configuración dialogada, existe una abismal diferencia. En la más directa y simple forma de apelación, Gad y Juan, en su voz como narrador, difieren: mientras que el primero llama al «tú», «amigo»; el segundo le dice «señor». Esta particularidad no es más que otra forma de constatar las diferencias de carácter existentes entre estos dos protagonistas. Sin entrar en detalles (pues se expondrán posteriormente), el hecho de que Gad utilice el término «amigo» para referirse a quien le está escuchando, infiere una familiaridad propia de aquel que toma confianzas desde el orgullo de sentirse un igual o superior; de sentirse con la capacidad moral de tratar a alguien con una llaneza y comodidad propias de aquellos que el tiempo ya ha convertido en confidentes. Esta simplicidad se ve ampulosamente debatida con el tratamiento de Juan, cuya infravaloración personal le hace proclive a sentirte supeditado a los demás; a erigir diferencias sociales entre él mismo y su interlocutor y, por ello, a poner barreras con los que no conoce. Como una hipótesis anticipada, este dual tratamiento del «tú» también puede deberse a la cultura

18 PRIETO, A., *Tres pisadas de hombre*, Barcelona, Planeta, 1976, p. 6.

19 PRIETO, A., ob. cit., p. 8.

20 PRIETO, A., ob. cit., p. 42.

21 En el art. cit. del periódico *Amanecer*, el anónimo periodista dice de esta invocación que es «una influencia de aquel 'compañero' de Víctor de la Serna en sus crónicas de España».

y educación que subyacen a cada uno de los personajes, que parangonan la enseñanza de la calle, Gad, con el aprendizaje en una clase media (miserable moralmente, hay que decir), Juan.

A diferencia de estas dos partes, la última se configura como un monólogo interior (en presente narrativo) con el personaje de Luigi como narrador introspectivo. Desaparece la interpelación y el narrador se erige como un «ser omnipotente» que juzga desde su moralidad y reflexiona sobre los distintos aspectos, ya no solo de la situación de la historia, sino, existenciales de la/su vida. Este cambio abismal de configuración narrativa vuelve a marcar la distinción de personajes, pues Luigi es, tal y como durante toda la historia se esgrime, el «protagonista de los protagonistas».

1.2. TRES PERSONAJES: «SU YO, SU ÉL Y SU ESPACIO»

«Soy» y «eres» al mismo tiempo, de manera individual, a la vista de aquellos, en el seno de un contexto y en la belleza de un momento.

Gad, Juan y Luigi *son* tal y como ellos han crecido creyendo que *son*; se les juzga que *son* por sus acciones acometidas o evitadas; por sus palabras otorgadas u omitas; y enaltecen o destierran el ambiente tangible que les rodea por atravesárseles una filosofía moral, experiencial y cognitiva. En la tipicidad que pueda subyacer en la configuración de estos tres personajes, Prieto da rienda suelta a lo tripartito de la caracterización (además de a la famosa heterocaracterización) y con la multiplicidad lingüística e interpretativa, destaca a sus creaciones literarias tanto *per se*, como interrelacionadas entre sí; y espacial y contextualmente.

Si nos adentramos al nivel de la fábula, los tres protagonistas se erigen como *sujetos* paralelos que tienen como *objeto* común la compra y venta de esmeraldas colombianas; así como *receptores* que obtienen un beneficio económico por una confabulación contraventora. Ahora bien, existen matices actanciales que hacen diferir a estos *actores* entre sí incluso a este nivel.

Ahora bien, parto de la consideración de la existencia de una jerarquía triangular en la configuración de *sujeto* de los tres protagonistas, puesto que es Luigi el vértice superior debajo del cual, en la base, aparecen Gad y Juan (en la propia obra, las palabras parecen ratificar esta estructura: «Luigi delante y Juan junto a mí»²²). Esta cierta supeditación conforma, a su vez, a estos dos últimos *actores* como *ayudantes*. Sin embargo, esta relación hay que entenderla como algo *funcional* que se contrapone a la inercia circunstancial de estos actantes, puesto que a diferencia de lo que asevera Bal al

22 PRIETO, A., ob. cit., p. 22.

decir que «no están en relación directa con el objeto»²³, es una obviedad comprobar, en este caso, el vínculo con este, además de que la jerarquización comporta la significación sustancial de ambos *actores* como «requisitos indispensables» para el cometido de la acción. Esta caracterización actancial sincretista se evidencia literariamente por ser estos los títeres conscientes de un Luigi, ingenio creador, que traza las líneas del plan para que los dos primeros lo sigan y ayuden a llevar a buen puerto lo que en la mente de este último se esboza. Ya dice Gad: «Él lleva el negocio, y Juan y yo le ayudamos»²⁴.

Otro de los matices es aquel concerniente a la adición al *objeto* de Luigi de un elemento más, uno realmente significativo: María Elena. Ya no es la ambición económica lo que le mueve a este a arriesgar su vida (y la de sus socios), sino la romántica. Es decir, la percepción idealizadora de poder volver a tener en sus brazos el cuerpo de una amante que dejó atrás.

Además, las apreciaciones psicológicas de esta novela me hacen posible teorizar sobre una posible consideración como actante *dador* a la inteligencia y paciencia del astuto y experimentado Luigi, pues son estos rasgos los que «facilitan la consecución del objetivo»²⁵ de la fábula. Una actancialidad abstracta que podría contraponerse al *remitente negativo*, sinuoso, cruel en su inherencia consciente para el ser humano, soberbio, vasto; pero majestuoso y espléndido: la Selva. Elevada y considerada esta como el culmen de la belleza terrenal para un italiano perdido entre su follaje es, paradójicamente, la «asesina» de este contrabandista; la que le aparta de su verdadera meta. Pero es la que, a su vez, le acoge en su seno como lecho de muerte en el calor de los árboles tímidos y de la fría sangre deseada por «zancudos».

Una selva que también da muerte a Gad, pero de una manera más «salvaje» y a manos de un agente de la naturaleza tan provisto de irónica simbología como es una serpiente (boa). Una muerte que se debe (bajo la acuciante evolución de un actor al interior de la fábula) a que ese *ayudante baroriano* del comienzo termina *transformándose*, en un momento de delirio consciente, de tensión selvática, reproches enquistados y egoísmos armados, en *antisujeto*. En un rival más que significativo en la relación actancial que, con el objetivo común, pero a la vez dispar de las esmeraldas y el dinero, respectivamente, se erige bamboleante con la pretensión de acabar con la vida de Luigi (y Juan), a quien admiraba y de quien desconfiaba a partes iguales.

23 BAL, M., *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 38.

24 PRIETO, A., ob. cit., p. 38.

25 BAL, M., ob. cit., p. 36.

Por otra parte, los modelos actanciales *balianos* también se revisten con la fisiología literaria de otros *actores* que, trazados con «brocha gorda», configuran el orbe *baroaniano*. De manera lacónica, tenemos:

<i>Ayudantes</i>	<p>El «pobre negro» Eneas.</p> <p>El indio de la curiara.</p> <p>Maxim Golfo.</p> <p>Mingo, hermano del amigo de Luigi que les provee las esmeraldas colombianas.</p> <p>Parmuco, el vendedor de la lancha.</p> <p>“Buena Pluma», el abogado.</p>
<i>Oponentes</i>	Pancho, exsocio de Gad.
<i>Remitentes negativos</i>	La madre selva.
<i>Remitentes positivos</i> (dador objetivo)	Mingo.

Quiero matizar que los «personajes» que han quedado fuera de la representación esquemática de actores tienen también un papel fundamental en la obra puesto que, más allá de comprometerse con la causa, son *funcionales* en tanto y cuanto ayudan a reflejar aún más la personalidad de los tres protagonistas. Actores como las distintas prostitutas de la historia o los famosos tres españoles, entre los que se encuentra esa rubia Mercedes, que tanto hará vislumbrar la personalidad de los tres personajes gracias a que se muestra los distintos posicionamientos respecto a lo ocurrido –su violación–.

Esta última aserción da pie a los siguientes apartados, en los que se pretende, al calor de la historia y, por tanto, a la individualización y caracterización de los protagonistas, hacer un retrato pormenorizado de ellos; que conformará un universo particular que explicará las motivaciones y acciones de estos tres *contrabandistas*²⁶.

1.2.1. GAD MARTÍNEZ O RODRÍGUEZ

Eso es de hombres, y Gad Martínez o Rodríguez es un hombre.

26 Esta afirmación como pie al apartado de caracterización de personajes no es mera casualidad. En lo sucesivo, la conformación de estos como seres matuteros se tendrá en cuenta como consecuencia de lo que se conoce como «psicología del delincuente», una vertiente psicológica que pretende testimoniar las motivaciones y supuestas razones (biológicas, psicopáticas o contextuales) de aquellos que se han erigido como entes que buscan beneficio propio a costa del mal ajeno. Estos razonamientos se desarrollarán, sobre todo, en la caracterización de Gad.

El personaje de Gad (cuya prosopografía solo afirma su tez morena y su edad algo avanzada: «Yo soy blanco, o, más bien, moreno»²⁷) es un claro ejemplo de cómo una sociedad deplorable puede hacer a un hombre igual de deplorable (Ya dijo Ortega en su *Meditaciones del Quijote*: «El individuo no puede orientarse en el universo sino al través de su raza, porque va sumido en ella como la gota en la nube viajera»²⁸).

Ya en las primeras palabras que salen de la hipotética boca de este personaje se muestran dos aspectos esenciales en la conformación *personal* de este: la ausencia de una infancia confortable y la asunción de ser un «pobre diablo», recubierta esta de la arrogancia por verse cultivado y experimentado (a costa de la delincuencia, la astucia y la falta de moral) en una vida que le ha tratado a palos. Todo ello bajo una falta de empatía y comprensión, consecuencia de un egoísmo forjado en el continuo esfuerzo por conseguir bienes de primera necesidad; y la respuesta violenta ante cualquier vicisitud que pueda presentarse ante él. En resumidas cuentas, se trata de un bandido pertrechado de un complejo de superioridad moral basado en experiencias personales delictivas, que asume el engaño y la artimaña como tácticas factibles de una vida cruel. Una vida que debe empaparse de alcohol y suavizarse efímera y superficialmente con el calor de las curvas de una mujer.

Arrogante, violento, pícaro, rastrero, primitivo, desconfiado, avaro, racista, clasista, machista, homófobo; son algunos de los calificativos que conforman a un personaje que, como tabula rasa, escribió y escribe su destino con paupérrima tinta, ayudándole a redactarlo situaciones y personas que, desde su vacía y vagabunda niñez, lo enderezaron con la joroba del malformado hombre.

No discuto que mis palabras (y, sobre todo, los últimos epítetos) estén tamizadas con la visión «actual» de alguien que juzga despectivamente como un ser desdeñable a aquel que maltrata a las mujeres. Pero ya no lo digo yo, sino los sucesivos tratados y convenios mundiales contra la Violencia de Género estipulados desde el siglo pasado²⁹. O a aquel que desprecia por la raza de manera estereotipadamente dañina, pues ya las Naciones Unidas ratificaron en los sesenta la «Convención Internacional sobre la Eliminación de todas las Formas de Discriminación Racial»; o a aquel que tilda de «monstruo que merece la muerte, de cobarde y degenerado»³⁰ a quien le gusta las personas de su mismo género, ya que los múltiples decretos de ley sobre los derechos

27 PRIETO, A., ob. cit., p. 30.

28 GARRIDO, M., «El yo y la circunstancia», *Teorema: Revista internacional de filosofía*, 13 (1983), p. 313.

29 Si nos centramos en el continente Sudamericano, creo que las hermanas Mirabal estarían de acuerdo conmigo.

30 PRIETO, A., ob. cit., p. 30.

del colectivo LGTBI son un hecho para tener en cuenta. Tales legislaciones colectivas reflejan una refutación y lucha contra ideologías y comportamientos de exclusión que siempre han estado en una sociedad varonil y blanca que constantemente ha tildado de tara débil e inferior a todo aquel que se saliese de estas particularidades. Gad, hijo de esta sociedad, juzga en base a ello.

No obstante, también es evidente que cada cual se esgrime por una situación personal y única (comportando unas variables sociocognitivas y temperamentales propias) que toma sus primeras lecciones en el seno familiar. Respecto a esto último, aseveran las psicólogas Samper y Frías:

La familia se considera el agente de socialización primario ya que constituye la primera fuente de información para el niño acerca de su propia valía e importancia, de las normas y roles, y de las expectativas que desde muy pronto se proyectan sobre él.³¹

Si se tiene en cuenta esto y las contadas, pero voraces palabras de Gad que dicen: «Yo no he explicado a nadie que por culpa de mi padre ignoro quién es mi familia»; «A las mujeres nunca se las entiende. Yo ni sé quién es mi madre, y ya soy demasiado viejo para creer que nací de una col. ¡Esas mujeres!»³²; o las de Luigi respecto a este personaje: «Hablaba de su madre para maldecirla y ni siquiera sabía cuál era su nombre»³³; queda más que demostrado el hipotético condicionamiento psicológico basado en un trauma familiar de ausencia de figuras paternas y afectivas. Ya no solo respecto a su comportamiento machista frente a las mujeres, a las que denosta como meros objetos de placer (son continuas sus referencias a la naturaleza malévol y pecaminosa femenina en sus comentarios hacia las *guarichas*³⁴, su propia madre o el conjunto abstracto de mujeres, las cuales se erigirían como el mismo diablo contra el bondadoso y racional hombre que debe hacerles entrar en vereda), sino que – realizando un pequeño ejercicio de suposición –, la carencia de una democrática y fiel figura paterna, así como de un seno familiar estable (tanto emocional como económicamente), le empujó a aprender la vida en los adoquines sucios de, no sé sabe cuál, ciudad/pueblo sudamericano, convirtiéndose en un delincuente carroñero.

31 FRÍAS NAVARRO, D. MESTRE ESCRIVÁ, V., y SAMPER GARCÍA, P., «Personalidad y contexto familiar como factores predictores de la disposición prosocial y antisocial de los adolescentes», *Revista Latinoamericana de Psicología*, 36(3) (2004), pp. 446. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=805/80536306>.

32 PRIETO, A., ob. cit., p. 26.

33 PRIETO, A., ob. cit., p. 111.

34 Término colombiano que designa a una mujer que ejerce la prostitución. Prieto lo emplea en boca de Gad como forma de constatar su verosímil condición de sudamericano.

Ya afirmaron Sutherland y Cressey en su teoría de la Asociación Diferencial que «las diferencias conductuales se hallan en función de las personas con quienes el individuo se asoció en la infancia»³⁵. Gad, ese «monaguillo precoz», de madre desconocida, de padre ausente, acompañado varias veces en su travesía infantil por un «viejo sarnoso», bebió de un ambiente desagradable, egoísta y antisocial, que acució inevitablemente su conformación de hombre poco honrado y malhechor.

Esto último terminaría por confirmar, así mismo, que «la conducta delictiva es aprendida [...] se produce en interacción con otras personas (cercanas al individuo), en un proceso de comunicación»³⁶. Si alguien se cría en la fría calle de matuteros, vagabundos y borrachos, más probabilidades tiene de terminar así. Más aún si es una persona negada a cambiar por su temperamento hostil y su negativa a tomar conciencia de una responsabilidad inherente en la evitación y enfrentamiento de las vicisitudes. Estas últimas palabras me ayudan a poder constatar también que, aunque es evidente el condicionamiento contextual, la valentía de la introspección, y el verdadero conocimiento de sí mismo, es un condicionamiento más (y el que más debería premiar) a la hora de determinar el comportamiento individual.

Valdría conmemorar también, en este contexto explicativo-psicológico, en referencia a la versátil literatura, la gran atesorada y estudiada «genealogía vil» de la picaresca, (Fernando Almagro refiere que la aventura – más allá de Gad – tiene tintes picarescos: «Aventura de hombres, en efecto, al oro que lo fueron la de Lazarillos y Guzmanes de Alfarache») entendida esta como una de las características esenciales de la conformación del género y de su protagonista. Tomo las palabras literales de Garbiñe Iztueta Goizueta de su Tesis Doctoral cuando asevera que: «El pícaro, protagonista central de toda obra narrativa picaresca, es la consecuencia inevitable de su herencia familiar y producto del conflicto entre dicha herencia y el sistema social»³⁷. Qué más se puede decir del comportamiento y configuración *personal* de Gad, sino que no es más que un pobre «pícaro» sin introspección, conformista, anhelante, (auto)destructor, que excusa sin la razón de la recapitación.

35 ANTUÑA BELLERÍN, M^a. A., *El tratamiento psicológico a delincuentes: un estudio sobre la bibliografía*, tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 1993, p. 52.

36 ANTUÑA BELLERÍN, M^a. A., ob. cit., p. 53.

37 IZTUETA GOIZUETA, G., *Pervivencia de la narrativa picaresca en lengua alemana, inglesa y española*, tesis doctoral, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2003, p. 53.

Al anterior respecto también aparece el personaje de Pancho (hijo también de esa sociedad dañina y conformado en base a ella), el exsocio de Gad, de quien el propio protagonista dice: «No hubiera sido un buen maestro de no ser un gran embustero»³⁸

Sin embargo, la malicia de Pancho (vertida en el carácter de Gad) encuentra cierta resistencia en la última escena del primer capítulo, en la que se narra la violación por parte de estos dos individuos de Mercedes la española. Ambos empecinados en, como popularmente se dice, «enseñarle lo que es un hombre» (pues ella es homosexual), deciden llevarla a una habitación y maniatarla para hacerle probar lo que ella declinó en su gusto. En este asalto a los derechos, en esa traición al ser humano, Gad parece sentir piedad, tristeza. Asco de la situación, del comportamiento de su exsocio, e, incluso, de lo que pudiera pensar Juan de lo que él había podido llegar a hacer. Sin embargo, tales atisbos de buena conciencia (o rechazo hacia la culpabilidad) se ven difuminados por la soberbia de aquel que cree que las emociones más compasivas (incluso el amor y su entrega) son propias de una personalidad débil y poco varonil. Esto le hace, bajo la aseveración ideológica de la inferioridad femenina, culpabilizar a la víctima de su acto de violación, «es posible que si hubiese gritado me hubiera hecho reaccionar contra Pancho. ¡Seguro, amigo!»³⁹. Obviamente, tal retractación refleja el gran influjo de una sociedad machista, encorsetada en estereotípicos roles de género y pecaminosa sobre Gad, así como el temperamento (adquirido e incorporado) autoindulgente, poco crítico, repugnante y conformista de este último.

Ahora bien, a fin de cuentas, esta ráfaga de mala conciencia es un reflejo de un diminuto y dormido sentimiento de tristeza y ternura individual y, podría decirse, que «inherente», que Gad parece ocultar en sus más internos fueros y que se revela nimiamente en algunos momentos. Ese sentimiento, la pena (tamizada con cierto cariño), revestida de soberbia, pretenciosidad y arrogancia, además de en la última escena, aparece durante toda la obra en la relación de Gad con un personaje: el negro Eneas⁴⁰. Este último, junto al mar, son los dos únicos detonadores de la paupérrima humanidad y sentimentalismo de este «moreno» contrabandista, reflejando así que, quizás, hasta en el vándalo más ruin no es solo sangre lo que bombea su pecho.

El huérfano Eneas, aunque cosificado, despreciado y animalizado como «perro fiel» o de «calzoncillos», de este dice el «compasivo Gad»: «Al principio fui a pegarle; luego no lo hice, porque era un infeliz y no me agrada pegarle a los infelices. Gad le ha

38 PRIETO, A., ob. cit., p. 11.

39 PRIETO, A., ob. cit., p. 65.

40 Este personaje, incluso, ha llegado a considerarse «protagonista» debido a su recurrente aparición y funcionalidad – respecto, sobre todo, a Gad – por críticos y periodistas como Esteban Molist Pol. V. art. cit. en la bibliografía.

pegado a muchos individuos en su vida, pero nunca a los infelices»⁴¹. Una afirmación que deja ver que, dentro de un personaje desprovisto de moralidad, existen indicios de misericordia, motivados, no obstante, de manera consecuente a lo que se ha explicado anteriormente: por una extrapolación de las propias e infelices aventuras de un niño/hombre solitario que ha tenido que sobrevivir en un perro mundo.

Esto último hace que se halle en Gad, ese hombre al que también le repugnan los ladrones «que roban a sus hermanos más pobres»⁴², una ley ética individual que refleja la mentalidad de aquel que se ha forjado en la soledad impuesta y que se ve títere frustrado y desarmado ante instituciones superiores: «Se olvida uno de que la humanidad está compuesta por un veinte por ciento de tipos listos que viven gracias a la estupidez del ochenta por ciento restante, que es neciamente tonta»⁴³, (ya decía Cela en boca de Duarte que «estamos destinados unos a un lado y otros a otro»). Y es ante este último discurso, reverberación de un personaje consciente del aciago contexto en el que ha nacido (lleno de policías torpes y corruptos, de borrachos tirados en las calles, de usureros, de comerciantes ricos que venderían a su propia madre), cuando el contrabandista asevera que lo único que le haría olvidar lo nefasto de una sociedad antisocial sería ser padre. Esto evidencia que la feliz ignorancia de la infancia es lo único que parece poder desterrar cualquier realidad y sentimientos dolorosos. No es casualidad, por ello, que la ingenuidad infantil de «¡El pobre Eneas!» sea causa de su clemente comportamiento.

Sin embargo, esta última confesión no es más que un deseo anhelantemente dormido e irónico en el cuerpo y mente de un personaje «realistamente» cínico y pandeterminista (en términos de Viktor Frank) que, a fin de cuentas, cree «que el dinero y las mujeres son dos cosas muy serias para un hombre y no se las debe perder de vista. Siempre he luchado por ambas cosas y no me importó nada más en la vida. El dinero y las mujeres»⁴⁴. Pues, aunque todo el anterior análisis psicológico pueda servir de marco expiatorio para los comportamientos de Gad, la «realidad» es que, en la interacción social y en la interpretación que hace este en su voz como narrador de la situación y de las personas que le rodean, es su arrogancia, despotismo y carencia de empatía lo que lo engloba todo. Tal es así, que ya no es tonto el pobre Eneas, sino el sentimentalista, débil y nada resiliente (caracteres que él mismo odia) Juan de quien lo único bueno que dice es que es «obediente y trabaja»⁴⁵

41 PRIETO, A., ob. cit., p. 9.

42 PRIETO, A., ob. cit., p. 34.

43 PRIETO, A., ob. cit., p. 44.

44 PRIETO, A., ob. cit., p. 54.

45 PRIETO, A., ob. cit., p. 11.

No obstante, cabría señalar que tales pretenciosidades *gadianas* se ven atemperadas con una idolatrada primera percepción de su otro socio Luigi, al que etiqueta de «mayor sabedor», hombre determinado, capaz, *donjuán*, honrado, pícaro, fuerte y astuto. Lo único que Gad considera reprochable (aunque no del todo, pues llega, incluso, a considerarlo como una virtud del «verdadero hombre») es su carácter misterioso, su ausencia de vida anterior (y de apellidos), su frialdad (“del maldito y frío Luigi»⁴⁶) y su paciencia desmedida. Sin embargo, este gusto/odio por el italiano podría explicarse como el asombro de ver personificadas las cualidades anheladas frente a la incredulidad de la perfección y de la ausencia de defectos. En esencia, aunque en un principio lo toma de referencia, su inherente temperamento basado en sus experiencias pasadas y las enseñanzas en el oficio de su antiguo exsocio Pancho, le crean sentimientos de desconfianza, desazón y celos. Esto último, enlazado con la paranoia del silencio ensordecedor de una Selva acaparadora y asfixiante, llevan a Gad a la otra vida, siendo la serpiente de la avaricia y la envidia la que acaba con el sufrimiento de un hombre cuyo resentimiento se supedita al *homo homini lupus* y cuya felicidad se podría haber encontrado en el *Santo Cielo*⁴⁷.

Dice Luigi: «Lo criaron así, lo hicieron de esa forma y no todo en él era malo»⁴⁸. En la intensidad del condicionamiento humano, y en las reflexiones parafraseadas del mismo Ortega y Gasset, Gad es una masa social amorfa que, obnubilado, se ha convertido en una realidad vitalmente alterada, carente de reflexión íntima; en «una marioneta movida por los hilos mecánicos de la sociedad»⁴⁹.

1.2.2. JUAN ARUTEZI

Yo, señor, ya me convencí de que no soy muy listo.

Ya dijo Goethe: «Lo peor que puede ocurrirle al hombre es llegar a pensar mal de sí mismo». Por esto, qué decir de Juan si no es aceptar que la infravaloración *personal* es una traba tanto emocional como vital a la hora de afrontar los hechos y las acciones. Una actitud que se refrenda en una pasividad resignada ante unas circunstancias que parecen constatar esa debilidad y «mala praxis» frente a las vicisitudes vitales. Y tales circunstancias, a su vez, no son más que, lógicamente, la consecuencia de dicha actitud.

46 PRIETO, A., ob. cit., p. 27.

47 Figuradas no son solo estas palabras, pues «Santo Cielo» también es el nombre de una calle estrecha y sinuosa de Caramago, cuya mención por parte de Gad refleja su propia consideración de «persona de la calle» anhelante del superfluo amor del que se acoge a él como recurso de salvación espiritual.

48 PRIETO, A., ob. cit., p. 111.

49 RUMAYOR, M., «El Yo y la intimidad en Ortega y Gasset». *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 32(1), (2015), pp. 172. México.

Sin embargo, Juan no es sólo la asunción peyorativa, condicionada e inevitablemente «inherente» a su persona de defectos, sino también la afirmación de un cambio, aunque sea ínfimo, en la constatación de sí mismo y en la visión del mundo.

Lo realmente interesante de este personaje es que su voz demuestra un ser interior rico en reflexiones existenciales. Sin embargo, estas cavilaciones internas, que reflejan una cierta sabiduría vital, están plagadas de asunciones despectivas de sí mismo que prueban que se convierte en ciego aquel de autoestima arrebatada y negada. «Yo nunca supe hablar»⁵⁰, «yo nunca fui valiente»⁵¹.

Ante esto, no puedo dejar de ver como obvio que estas aserciones individuales vienen propiciadas por la exposición irreflexiva al condicionamiento recurrente desde la ignorante inconsciencia de la infancia. Dice Duarte: «De pequeño, que es cuando más manejable resulta la voluntad de los hombres»⁵². Juan *se erige idiota* por la aceptación ciega de las palabras pasadas de otros que, como obreros en construcción, levantaron en él una tapia que le impidió ver la verdadera y fértil explanada existente tras y en él. Juan se dibuja como el resucitado y abnegado de Buesa que «quiere moverse y se lo impide un muro. Un muro en derredor, largo y estrecho»⁵³, y dice de sí mismo: «Yo, señor, ya me convencí de que no soy muy listo. Me lo decía mi padre [...] todas las mañanas»⁵⁴. Subyace bajo esta afirmación lo que dijo Carlos Ruíz Zafón: «Las palabras con que se envenena el corazón de un hijo, por mezquindad o por ignorancia, se quedan enquistadas en la memoria y tarde o temprano le queman el alma»⁵⁵

Ya dejaba por escrito Ortega la necesidad de un *ensimismamiento* individual y distanciamiento momentáneo de la situación circunstante para poder saber cómo somos. Sin embargo, ¿cómo hace un niño, ingenuo en la existencia consciente de una observación introspectiva y vacío, todavía, de percepciones morales, para escapar de los juicios de una persona a la que considera un ejemplo a seguir, como es un padre? Yendo más allá, ¿cómo alguien huye de la consideración negativa de sí mismo si existen más personas que la corroboran – ya ese profesor de Lavapiés le volvía a reprochar a Juan su incapacidad verbal e intelectual – o, incluso, acciones que, acometidas por «propia» decisión, reflejan esa tendencia negativa (ya consecuencia de esa interiorización inconsciente de irresolución)? Y, por último, ¿cómo se hace para

50 PRIETO, A., ob. cit., p. 70.

51 PRIETO, A., ob. cit., p. 71.

52 CELA, C.J., *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Destino, 2010, p. 17.

53 AGUILERA, O., «José Ángel Buesa: Selección de Poesía», *El Autor de la Semana*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, Chile, 2001, p. 50.

54 PRIETO, A., ob. cit., p. 68.

55 RUÍZ ZAFÓN, C., *La sombra del viento*, Barcelona, Planeta, 2005, p. 92.

evitar la comparación con otras personas a las que se les ve dotadas de esas virtudes – socialmente estipuladas – que, supuestamente, uno no tiene?

No es más que un círculo vicioso en el que el punto de partida es la asunción inconsciente de un defecto, que termina siendo consciente; la cierta pasividad reflexiva por no combatirlo o, más bien, desmentirlo, lleva al condicionamiento de los actos y los *verba* que, recurrentemente, volverán, por esto mismo, a constatar ese defecto inicial interiorizado. Ya dijo Nervo: «Serpiente que muerdes tu cola, inflexible círculo, bola negra, que giras sin cesar [...]»⁵⁶

No obstante, la forma de disputar esa asunción puede realizarse a través de dos maneras, una propia y otra circunstancial: enfrentarse a una situación siendo consciente de la obligación de adoptar una actitud distinta o que la situación afecte de tal manera que se vea debatida la actitud principal y supuestamente errónea. En un caso u otro, lo que se esgrime como necesidad imperante es, simplemente, la reflexión íntima que, inevitablemente, se alcanza con el caminar en las experiencias del tiempo.

Es esa segunda manera, junto a tal reflexión, lo que hace que Juan, ese personaje de irresoluto carácter, de supuesta debilidad y falta de intelectualidad en comparación a los que le rodean, pero de una deliberación íntima considerable, cambie. Tal transformación se atisba originariamente en el enfrentamiento hipotético que tiene en mente el contrabandista con Gad, a quien ve como un salvaje y obscuro ser que necesita que se arrepienta y se disculpe ante sus actos.

La violación de Mercedes es la mecha prendida que toma Juan para intentar ser el hombre que él tiene vocación por ser (aunque crea que no puede): resolutivo, honrado, fuerte y capaz de dar la cara por sus opiniones y los demás. Ya dice: «Nunca fui valiente, pero ahora sentía en mí una sangre más fuerte que me hacía vibrar»⁵⁷; además: «Nunca me había pasado nada importante, nada íntimamente mío. Ahora es distinto y no podría arrepentirme, aunque quisiera. [...] Es..., como una prueba para saber si valgo»⁵⁸. Pero, si se va más allá, tal buscado valor esconde un verdadero estímulo, pues con el «motivo hermoso» de «vengar a una dama»⁵⁹, el futbolista español quiere hacer frente a lo que nunca pudo, a aquellos que le habían etiquetado con lo que, a la vista de una cultura, son los peores defectos de un hombre: la debilidad, la cobardía, el miedo y la estupidez. «Sí, odiaba a Gad desde que tuve nueve años y ahora lo sabía. Se trataba del mismo hombre, del primero que me llamó tonto y que entonces

56 NERVO, A., *Antología poética*. Córdoba, Argentina, Ediciones del Sur, 2003, p. 212.

57 PRIETO, A., *Tres pisadas de hombre*. Barcelona, Planeta, 1976, p. 49.

58 PRIETO, A., ob. cit., p. 79.

59 PRIETO, A., ob. cit., p. 80.

fue un maestro de escuela de Lavapiés»⁶⁰. Poco después vuelve a decir: «Es que Gad siempre despreció mi palabra. Como mi padre, como aquel maestro de Lavapiés»⁶¹.

Sin embargo, vuelve a lo mismo, y la redacción de su voz sigue forjando como lastre la interiorización de los defectos, lo que hace que Juan, ese hombre que pisó Baroa para encontrar a la mujer que le engañó y desapareció de su lado, ese futbolista fracasado, recurra a la duda de su propia convención: «Sí, señor, si yo hubiera sido capaz de gritar, habría sido porque era plenamente un hombre. Y no lo soy, he de confesar que no valgo para estas cosas»⁶².

Así mismo, tales inseguridades recubren sus intenciones de relegación ajena, convirtiendo a Luigi en el albacea de sus fueros sensatos, y las palabras de este en verdades universales: «Hay que esperar Juan. [...] Y yo le había entendido. Tenía que esperar»⁶³. No obstante, esta última muestra de respeto (y cierta supeditación) también es un reflejo de cómo Juan estima a Luigi y lo considera la personificación de ese «verdadero hombre» social, ese hombre de cualidades perfectas, admirables e imitables. Esto hace que lo tome como referente, desdeñando a ese «pobre y barrendero» que había sido su padre. En última instancia, una de las verdaderas motivaciones de Juan, junto a la de sentirse bien consigo mismo, es la de tener el respeto de ese sabio socio suyo: «Y Luigi estaba contento de saberme así. Lo leía en sus ojos. Mi amigo Luigi, señor»⁶⁴.

Ahora bien, aun con estas dudas, Juan asume su responsabilidad y viaja al interior de la selva junto al objeto de su determinación. «Y ahora, señor, me había erigido en dictador por propia voluntad y decisión mía. Y tuve miedo. Pienso que todos los hombres tuvieron miedo en circunstancias iguales»⁶⁵. Es al interior de aquella densa y arboleada parte del mundo, donde la epifanía de Juan y el cambio se suceden y para ello, este se enfrenta a tres situaciones esenciales: las muertes de Pancho y Gad y el gran Silencio.

En el solitario trozo infecto de tierra selvática en el que habían arribado los contrabandistas para esperar a Mingo (proveedor de las esmeraldas y hermano del amigo del italiano), Pancho y Luigi comienzan una trifulca que termina con un disparo que agujerea y mata al cuerpo tembloroso de este primero. En las pocas palabras que

60 PRIETO, A., ob. cit., p. 80.

61 PRIETO, A., ob. cit., p. 99.

62 PRIETO, A., ob. cit., p. 92.

63 PRIETO, A., ob. cit., p. 75.

64 PRIETO, A., ob. cit., p. 74.

65 PRIETO, A., ob. cit., p. 86.

se intercambian antes del homicidio (a manos de Luigi), se desvelan las verdades de un Pancho traidor, cobarde, despótico y tirano que, además de haber matado a dos pobres colombianos por la espalda en los años en los que, coincidentemente, Luigi y él habían compartido trabajo; fueron sus palabras las que vendieron a los protagonistas de esta historia a las autoridades (de ahí a que el previsor, conecedor y eficiente Luigi lo llevara con ellos). Es la caracterización deshonrosa de este exsocio de Gad, su pusilánime tartamudeo y temblor corporal ante la revelación de la verdadera traición, y su falta de rapidez y decisión para sacar su pistola frente al enemigo, lo que hace darse cuenta a Juan que la valentía y la resolución de un hombre se vuelven defectos cuando estas son brabuconas, pretenciosas y egoístas: «Supe que era más cobarde que yo, mucho más cobarde»⁶⁶; «Los tipos como él siempre terminan mal»⁶⁷.

Esta muerte inesperada de Pancho es el comienzo de una tensión silenciosa entre los tres contrabandistas que, como una bomba de relojería, explota en el momento en el que Gad, caviloso y callado en el paso de los días, se precipita sobre ambos en un arrebatado de impotencia, egoísmo y venganza: «No me importará disparar sobre vosotros. ¡No me importará, Luigi! [...]. Estoy harto de esperar, Luigi, y voy a largarme con la canoa y el dinero; voy a dejaros aquí para toda la vida»⁶⁸. Sin embargo, la suerte no está con Gad y es la boa – la propia naturaleza animalizada en una voraz serpiente – la que se encarga del histérico contrabandista, rompiéndole los huesos con la basta fuerza de sus músculos y convirtiéndolo en el muñeco que, irónicamente, había sido hasta entonces en manos de una sociedad opresora y segregada.

“Creo, señor, que este es el momento más importante de la narración»⁶⁹. Con estas palabras Juan comienza a contar la desagradable muerte de Gad y cómo él y Luigi se encargan de matar a tiros a la boa. Es en ese instante de adrenalina, del sonido roto, destructor y violento de las balas; cuando, a las órdenes de Luigi, Juan toma un verdadero papel relevante, causa y no consecuencia de la situación y, aunque sus manos y su ser temblaron de miedo durante y tras el altercado, el futbolista deja de ser el cobarde al que aplaudieron todos los cobardes de las gradas para convertirse en algo más sencillo, pero enarbolado: Juan Artes. Dice Luigi: «Te portaste como un hombre, Juan; como un auténtico hombre»⁷⁰.

Sin embargo, en el devenir de estas muertes tangibles, es el opresor y ensordecedor silencio de una selva abusiva lo que obliga a Juan a reflexionar sobre la

66 PRIETO, A., ob. cit., p. 97.

67 PRIETO, A., ob. cit., p. 98.

68 PRIETO, A., ob. cit., p. 108.

69 PRIETO, A., ob. cit., p. 107.

70 PRIETO, A., ob. cit., p. 110.

existencia y la verdad del hombre, pudiéndose considerar estas cavilaciones como el punto álgido e íntimo de una constatación personal. Estas afirmaciones meditabundas ponen de manifiesto verdades que se han asumido como fidedignas, ideas filosóficas de la percepción del ser humano en una vida circundante que, aun atravesándolo, sigue dejándolo solo en la incertidumbre del tiempo. Pues Juan asevera la soledad del hombre que no es capaz de reconocerse así mismo, que se pierde en la comparación con los demás, creyendo que la diferencia atisba en la ausencia o no de las relaciones y cosas mundanas, odiando, por ello, a aquellos que tienen lo que cree necesitar. Parafraseando a Zafón, es como si aprendiésemos lo malo con el paso de los años, a odiar⁷¹, sobre todo, por culpa de la competitividad y, como he dicho, de la comparación; al parecer, inherente al ser humano.

Acepta que el hombre se pierde en su circunstancia creyéndose que *es*, aunque realmente el ser es de esta. «No han odiado, sino que les han hecho odiar. Nada es de ellos, sino del ambiente, de la circunstancia en que estuvieron»⁷². Como ese pueblo persa que odia ciegamente al griego por la disputa histórica edificada dictamen y azufre de la pólvora quemada vertida por uno, pero olido por todos, «se le dice al pueblo que Grecia nos ha insultado y el pueblo grita insultos». Y de aquel aserto obtiene una reveladora verdad: «El ambiente no es lo que nos distingue, sino lo que llevamos dentro, lo que la vida social nos impide conocer con su doctrina de igualdad»⁷³ (como «conformistas abnegados», como ya dijo Zafón: «el que tiene mucho apego a un rebaño es que tiene algo de borrego»). Ante esto, no puedo sin más que remitir a las palabras de Miguel Rumayor quien, en su estudio sobre el pensamiento orteguiano, dice:

La intimidad de cada Yo es esencialmente, no sólo accidentalmente, diferente. [...] Solo reparo en quien soy verdaderamente cuando me desentiendo de lo que me rodea y me retiro del mundo, por eso esta produce el mundo interior, el estado de ánimo, el tono y el sentimiento íntimo, que se estructuran en una cierta forma espaciotemporal mediante la cual el Yo [...], se orienta y asume en solitario su propia problematicidad vital frente a las cosas reales⁷⁴.

Aunque Juan finalice su reflexión con una demoledora aseveración: «Sí, señor, el hombre nunca se conoce»⁷⁵ (ya dijo Sócrates: «El mayor de todos los misterios es el hombre»), este se percata de que no le hace falta ser tal y como otros creen que así se debe ser y acepta que «en aquel amanecer se iniciaba mi vida de hombre, mi auténtico

71 RUÍZ ZAFÓN, C., *La sombra del viento*, Barcelona, Planeta, 2005, p. 34.

72 PRIETO, A., ob. cit., p. 101.

73 PRIETO, A., ob. cit., p. 101.

74 RUMAYOR, M., «El Yo y la intimidad en Ortega y Gasset», *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 32 (1), (2015), pp. 115. México.

75 PRIETO, A., ob. cit., p. 102.

valer»⁷⁶, diferente a los demás. Un hombre que quiere huir de esa selva en la que hay que «luchar con su silencio y su vegetación de miles de siglos»⁷⁷ y, aun con ello, seguir siendo un hombre, en constante cambio y constatación *personal*, conocedor de sus trabas, pero consecuente y resolutivo con ellas.

Al fin y al cabo, Juan experimenta en sus propias carnes un desdoblamiento personal que le sirve para *pisar* más fuerte, para percatarse verdaderamente de lo que le rodea (esas escaleras mohosas y antiquísimas, por ejemplo, que cobran significado al bajar y metaforizar la partida de un nuevo Juan) y lo que se puede erigir dentro de sí. Ese «yo ejecutivo» orteguiano que era Juan y que simplemente vivía a merced de lo amorfo, se quedó detrás en el acto reflexivo, pudiendo ver una imagen suya (“no estuve en la selva; fue una imagen mía»⁷⁸) y comprendiendo qué es lo que escondía: él⁷⁹.

1.2.3. LUIGI

Pienso; Lo sé y sonreí

El último capítulo, la última voz encargada de narrar lo sucedido, se comporta como la luz contra la oscuridad del misterio, como la respuesta a las conjeturas. Con el dinero en el bolsillo, el orgullo de verse distinto ante una nueva vida que se le abre y bajo la última recomendación/orden de Luigi, Juan (junto a Eneas) toma rumbo de regreso a España y, a vista del lector, parece que la aventura de estos tres contrabandistas ha finalizado. Sin embargo, apostado en la ventana y constatando la marcha de su, ahora, exsocio español, el italiano, cuyas parcas palabras y taxativas acciones habían suscitado, hasta entonces, interrogantes en el lector, se destapa. Toma el protagonismo real que hasta ese momento solo había estado en boca de Gad y Juan, y con la introspección de la narración, se desvela la verdad: la motivación del contrabando y quién es ese «Luigi sin apellidos»⁸⁰.

La etopeya de Luigi, deshilvanada en el trayecto de la obra, parece un ejemplo de lo que ya dice el refranero español: «Por la catadura se conoce al hombre». El semblante de este personaje es el misterio por descubrir de un lector al que le han

76 PRIETO, A., ob. cit., p. 106.

77 PRIETO, A., ob. cit., p. 106

78 PRIETO, A., ob. cit., p. 115.

79 Este último párrafo es un parafraseo literario de la filosofía orteguiana y la consideración de que el Yo, en su acto de «verse a sí mismo», comprende un desluge de su persona. Pues parece que nosotros nos vemos siendo nosotros, pero sin serlo.

80 PRIETO, A., ob. cit., p. 9.

ido creando la *personalidad* de este bajo las afirmaciones confusas, –carentes de la constatación verbalizada de propio Luigi –, de terceros que tampoco tienen idea de cómo es realmente.

El italiano *es* esgrimido como un *individuo* cauto, silencioso, inteligente, audaz, elocuente, paciente, seguro; en esencia, se dibuja bajo la concepción de un «verdadero hombre». Un hombre valiente, medido, honrado y determinado, que parece carecer de debilidad moral o actoral y que es capaz de llevar a cabo todo lo que su mente planea. Sin embargo, todos estos epítetos son conjeturas fabricadas y *dichas* por Gad y Juan, quienes configuran a la *persona* que *es* Luigi por cómo se comporta y gesticula más que por lo que conocen de él y de sus palabras. Estos dos socios, cuya buena predisposición para con el italiano se cuestiona ante lo «frío» y calculador, silencioso y misterioso que parece ser su *persona*, pues «sin apellidos» y sin historia pasada se enarbola; se sorprenden y admiran ante un Luigi hábil en sus pronósticos y movimientos; bondadoso y generoso. Esto hace que, aun con la desconfianza y duda recelosamente nacida en Gad y Juan, respectivamente, este se vea «comprendido» y sus órdenes, acatadas, corroborando que «cuando el misterio es demasiado impresionante, es imposible desobedecer»⁸¹, y más cuando ese misterio se personifica en la resolución de un hombre de seguras manos e inteligencia. Dice Juan del italiano:

Luigi es así y morirá sin cambiar. Ni ante los jueces más astutos del tribunal más astuto dirá una palabra. Vive de su silencio y se alimenta de las palabras que debiera decir y no dice. Creo que el silencio es la religión de Luigi y por ello la selva le parece grandiosa. Está enamorado de su estar callado, de su vivir oculto en los pensamientos que no expresa. Así es Luigi, señor, y es imposible penetrar en su fondo.⁸²

Pero es, realmente, cuando Luigi toma las riendas de la narración, cuando el lector se percata de que el silencio y el fuerte temperamento de ese líder misterioso en el que le han, y se ha, erigido, es la consecuencia de una personalidad moldeada por un intelecto autónomo y autodidacto, golpeada contra el yunque de una vida bélica que le dio forma de «fiera»(él mismo dice: «Esperar que mi ser-fiera se convierta en ser-hombre»⁸³; «lo aprendí desde pequeño y tuve ocasión de practicar cuando Mussolini estrechaba la mano de Hitler»⁸⁴). Pero, sobre todo, forjada por el gusto por la soledad, «la soledad me anima, es como un estímulo para mis músculos. Recuerdo que mi

81 SAINT EXUPÉRY, A. *El Principito*. Disponible en: <http://www.agirregabiria.net/g/sylvainaitor/principito.pdf>, 2003, p. 3.

82 PRIETO, A., ob. cit., p. 119.

83 PRIETO, A., ob. cit., p. 149.

84 PRIETO, A., ob. cit., p. 149.

madre lo decía, que supo mi amor por la soledad»⁸⁵. Estas palabras recuerdan aquellas de Arabus (personaje *prietano*, sabio en su confección, en su obra coetánea titulada *Los persas*) que dicen: «La soledad es siempre compañía» y ¿no es cierto que puede ser nuestra mayor aliada?

Esta conformación *personal* basada en la observación, la introspección reflexiva y la meditación consecuente de las experiencias vividas hacen de sus palabras «la voz de la razón» y configuran una explicación fehaciente ante su institución como *paladín astuto* de temperamento solemne y de seguridad paciente y silenciosa («Y todo porque tengo fama de no hablar mucho»⁸⁶). Unas palabras que muestran que toda situación, bajo su mirada razonadora e intuitiva, tiene una manera de ser, así como las personas se desenvuelven tal y como él argumenta que lo hacen, pues ya vio y ve que todo parece constatar un patrón humano que se cumple. Parecería ser que la Atalaya de este *pícaro* no es mero lugar de resignación, sino de redención y confrontación activa ante lo que le sucedió y le sucede.

Luigi, izado como ese narrador omnipresente y omnisciente de la literatura, *que todo lo sabe y todo lo maneja*, es un personaje ejemplo de lo que he considerado la teoría más acorde para explicar su caracterización: la logoterapia. Sin ánimo de exponer detalladamente esta rama psicoterapéutica, hija de la mente del filósofo, neurólogo y psiquiatra Viktor Frankl, en ella se esgrime una filosofía vital que va contracorriente de lo que este autor ha acertado a llamar «pandeterminismo», al que define como: «El punto de vista de un hombre que desdeña su capacidad para asumir una postura ante las situaciones»⁸⁷. Es decir, ante la teoría nihilista que asume que «el hombre no es sino el resultado de sus condiciones biológicas, sociológicas y psicológicas o el producto de la herencia y el medio ambiente»⁸⁸ Frankl asevera que «el hombre no está totalmente condicionado y determinado; él es quien determina si ha de entregarse a las situaciones o hacer frente a ellas. En otras palabras, el hombre en última instancia se determina a sí mismo»⁸⁹. Y es así como se nos dibuja Luigi. Ante esto, no me cabe duda de que Ortega tuvo razón ante la dicotomía de su «Yo», pues este es la suma de esa circunstancia, pero, sobre todo, más ese «yo» formulado que, independiente y, en último oficio, debe «elegir la actitud personal ante un conjunto de circunstancias».

En esa determinación y actitud debe de ubicarse el ímpetu por querer encontrar un «sentido de la vida», que debe ser buscado por el mismo individuo, a saber, que

85 PRIETO, A., ob. cit., p. 152.

86 PRIETO, A., ob. cit., p. 132.

87 FRANK, V., *El hombre en busca de sentido*, Barcelona, Herder, 1991, p 96.

88 FRANK, V., ob. cit., p. 96.

89 FRANK, V., ob. cit., p. 96.

«a cada hombre se le pregunta por la vida y únicamente puede responder a la vida respondiendo por su propia vida»⁹⁰; reconociendo en ello su propia responsabilidad ante una meta (“vocación» para Ortega) en la que estar o cumplir. Ya Luigi *dice*: «Porque hay algo que busco, porque el hombre siempre debe buscar algo»⁹¹. Porque, parafraseando a Arabus (Prieto, 2019: 71), lo que verdaderamente hay que preguntarse no es dónde se vive o para qué se vive, sino por qué se vive. Lo que me lleva a las palabras de Ortega (citadas en el estudio de Rumayor): «Para el hombre, vivir es, desde luego, y antes que otra cosa, esforzarse en que haya lo que aún no hay; a saber, él mismo, aprovechando para ello lo que hay; en suma, es producción»⁹².

En el caso de Luigi, el «sentido de la vida» es «sencillo»: el Amor, personificado en María Elena. Ella es lo que «aún no hay» y por lo que se esfuerza concienzudamente, para solventar así la distancia y paliar el paso del tiempo entre su amada (a la que apela directamente en un monólogo anhelante que, curiosamente, será uno de los recursos más utilizados en las obras posteriores de Prieto) y él. Es María Elena la razón por la cual Luigi está dispuesto a dejar de ser «fiera» e, incluso, a sufrir. Y es en esto último donde radica una verdad humana: hay que forjar el sentido al sufrimiento, para así alcanzar el «sentido de la vida». Dice el contrabandista: «Y aprendí, aprendí algo que sirve de mucho en la vida, aprendí a padecer [...]. El hombre debe aprender a amar el sufrimiento»⁹³.

Luigi no solo corrobora lo que ya dijo Frank:«[...] que muchas veces es precisamente una situación externa excepcionalmente difícil lo que da al hombre la oportunidad de crecer espiritualmente más allá de sí mismo» (1991: 57) al vivir la Guerra, sino también, que la esperanza que suscita el sentido por hallar lo buscado (en este caso, una esperanza aún más viva por estar teñida de anhelo y no solo de mera idealización [de una mujer]) es lo que dignifica el sufrimiento (de manera redundante: le da sentido), que tan inherente parece estar en la vida, y lo conforma como un verdadero maestro que nos hace aprender y aprehender de lo que nos rodea y, sobre todo, de nosotros mismos. Por esto, noble es el enfrentamiento de Luigi y la Selva, pues todo lo que padece tiene una razón de ser individual a él. Ya dice: «Toda mi vida me he sentido fiera y quiero ser un hombre, un hombre con amor [...] porque necesito de ella para ser enteramente hombre»⁹⁴. Al fin y al cabo, todo es sentido, y tomando la

90 FRANK, V., ob. cit., p. 82.

91 PRIETO, A., ob. cit., p. 142.

92 RUMAYOR, M., «El Yo y la intimidad en Ortega y Gasset», *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 32 (1), (2015), pp. 155. México.

93 PRIETO, A., ob. cit., p. 154.

94 PRIETO, A., ob. cit., p. 136.

alusión de Frankl a las palabras de Dostoyevski: «Sólo temo una cosa: no ser digno de mis sufrimientos».

Y es ese sentido y razonamiento de *su* vida, en ese sufrimiento, lo que ratifica la particularidad más característica de este personaje: su sonrisa. Lenguaje que más utiliza para comunicarse con los demás, el propio italiano dice de ella que es «donde mejor se esconde el hombre»⁹⁵; escudo en los peores momentos, «hasta cuando siente la muerte, hasta cuando sus ojos ya no reconocen más color que el negro»⁹⁶. Aunque pueda ser interpretada por algunos como el gesto de un soberbio, la sonrisa de Luigi es aquella del sabio experimentado, del «diablo viejo», del que, asumida la fatalidad sufrida de la vida, haya la paz y las respuestas en ella. Al fin y al cabo, la sonrisa no solo es la kinésica de la felicidad, sino también la de los más oscuros sentimientos. Esto me recuerda a las dos hermanas de González Martínez: «De aquellas sonrisas/ y de aquellas lágrimas/ yo nunca he podido saber cuáles eran/ más amargas».

Es en la última batalla donde Luigi reafirma que *es* tal y como él ha querido *ser*, bajo unas circunstancias que le han «ayudado» a *ser*. Porque «el hombre debe construirse a sí mismo, que debe hacerse solo idea a idea»⁹⁷ en confrontación a esa vida (corpórea en la Selva) «que lucha contra la vida para seguir viviendo»⁹⁸. Luigi se erige como ejemplo contrario a la afirmación de Juan: «El hombre que no se encuentra a sí mismo, siempre estará solo», pues el italiano, amante de la soledad, desfallece *siendo*, «vivo en mí [...]. Sigo viviendo en mí, en mis pisadas, en mi voz, vivo en mí»⁹⁹ y acompañado del recuerdo esperanzado de María Elena (su sentido sufrida y vital).

Finalmente, las palabras (citadas por Fernández Frías) de Dithley resuenan, y en ese concebir «el universo como una conexión interna cuyos miembros se trasfunden unos en otros en continuidad» (2012: 101), cierra sus ojos Luigi, en el seno de la Madre Selva donde «no existe la muerte»¹⁰⁰, ya que el «fin» de algo supone la supervivencia de otro y, por ello, la cadena infinita de la vida. Y en este final, adulator de la ausencia de verdadera muerte, como melodía parece sonar el revestimiento clásico de Prieto en Luigi pues, bajo interpretación mía, y concerniente a las palabras del prólogo de Javier Huerta en la edición de *Los persas* de Antonio, parece el italiano un símil narrativo de Aquiles o Alonso, «alguien que prefiere la muerte, si con ella va aparejada» ya no la fama sino, esta vez, el amor. Pues, aun pudiendo esquivar su suerte, Luigi, dueño

95 PRIETO, A., ob. cit., p. 130.

96 PRIETO, A., ob. cit., p. 162.

97 PRIETO, A., ob. cit., p. 150.

98 PRIETO, A., ob. cit., p. 165.

99 PRIETO, A., ob. cit., p. 167.

100 PRIETO, A., ob. cit., p. 158.

de sus fuerzas y su destino, sabedor de sus destrezas y el peligro, prefiere no morir muriendo que vivir muriendo sin su amor¹⁰¹, escribiendo así su propia historia.

1.2.4. PERSONAJES SECUNDARIOS Y ALUDIDOS; LA SELVA, EL MAR, LOS BARES Y BAROA

Las diferencias hasta ahora expuestas entre los tres personajes vuelven a ratificarse con la opinión que tiene cada uno de ellos respecto a diferentes realidades y ante diversos personajes secundarios y aludidos (entre los cuales, se cuentan más de cuarenta).

En el caso de Gad, su obscenidad y salvajismo se respaldan con su forma de tratar a las reiteradamente mencionadas «guarichas» a las que, tal y como se ha dicho en el apartado referido a este personaje, trata como objetos pecaminosos, pero necesarios para saciar su viril biología. Tal es su recurrente acercamiento tirano a estas que, tanto Juan como Luigi son conscientes de la lascivia viciosa e insaciable de su socio, cosa que detestan de él. Sin embargo, aunque la mayoría de estas aparecen despersonificadas y meramente señaladas por su oficio, desvistiéndoselas de todo nombre; figura una, la «Núa» que, aun cuando Gad sigue tratándola como carne impura de Eva, su personaje hace que el contrabandista desvele otros sentimientos (igual de desdeñables) como la envidia y los celos, por ese Luigi que ha sido capaz de conquistarla (ya que este es un *donjuán*; descarado, apuesto y seguro) y por saber que nunca va a ser suya (tanto carnal como románticamente hablando), respectivamente.

Por otra parte, el personaje secundario de Pancho también es imprescindible para constatar la *personalidad* de Gad, tanto que, tal y como dije anteriormente, es la fuente de la que bebe el temperamento irresoluto e irreflexivo de un contrabandista convertido en *lobo* mentiroso. Sin embargo, como libro influido por autores mayores no solo se conforma Gad, puesto que de la misma manera podríamos prestar atención a Maxim Golfo respecto a Luigi. La amistad que mantienen estos dos últimos personajes deja que el lector se percate de que la «inexperiencia» del italiano se pincela con la honradez, la sabiduría, la calma y la resolución de un hombre que dejó el contrabando para cumplir un deseo: montar un Tiovivo. Ante esto, no veo desacertado decir que Gad es tanto Pancho como Luigi, Maxim.

Concretando de nuevo en Gad, la catadura de delincuente de los suburbios también se constata en su gusto por determinados lugares. Comenzando por lo más general, de Baroa, en la que él mismo afirma saber la existencia de corrupción, pobreza

101 Tal demasía amorosa recuerda al clasicismo romántico, reflejo de la tendencia predilecta de Prieto, *Los persas*, Madrid, Sial Pigmalión, 2019, «[...] sé que los griegos se anticiparon a todos nosotros».

y mezquindad, dice que es bonita y de «gran personalidad»¹⁰². Así mismo, los bares de marineros borrachos de puños pendencieros, sucios obreros, camareros y propietarios tiranos y cicateros; de «guarichas» inconscientes por el efecto del alcohol, todo envuelto de humo y del recalcitrante olor de la destilería barata, son su lugar preferido.

La 'Nepeira' [...] ¡Cómo se fuma! El ron y la ginebra saben mejor que el tabaco. ¡Y cómo se bebe! Las mujeres ayudan [...] Es el único lugar de Baroa en donde usted puede hacer lo que quiera menos matar a otro hombre. Y aun esto puede hacerlo si al patrón le cae en gracia y le ayuda. La 'Nepeira'. ¡Buen sitio, amigo! De verdad que se lo aconsejo. Pero no vaya a venir con su mujer, no. La 'Nepeira' no es para turistas y, a lo mejor, les gusta su mujer a los hombres y se queda usted sin ella. Dos o tres veces ha pasado. Usted solo, y si tiene agallas¹⁰³.

Basto contraste el que se nos muestra cuando es Juan quien toma relevo y de este mismo bar dice: «Es el lugar más vicioso de Baroa»¹⁰⁴. Esto refleja que, por la misma idiosincrasia festiva, corrompida y superficial de Baroa, vemos el gusto por ello de Gad y el aborrecimiento de Juan:

El alma de Baroa está en sus gentes, y sus gentes son seres que no creen en el alma. La vida empieza en ellos cuando tienen hambre y termina cuando han comido hasta saciarse. El *whisky*, las mujeres, el ron, el contrabando, la ginebra, el robo, el tabaco y las riñas son el sueño de las gentes de aquí. Y Baroa es una tierra hermosa y estéril, que jamás tendrá historia. La gente la ama tanto que la tiene ahogada y sin fruto. Es donde estamos, señor. Y no le recomiendo que venga, salvo que guste de conocer las acciones extrañas y locas del mundo¹⁰⁵.

Pero Juan dice algo más: «Baroa es una tierra que arde, que permanece todas las horas encendidas y, sin embargo, cuando siento mi pisada en el suelo, creo que es una tierra estéril que nació sin historia y que permanecerá sin ella»¹⁰⁶. Una percepción que se asemeja a la que da Luigi de este puerto, envuelto en llamas: «Me cruzo con gentes que son incapaces de reconocer un rostro, con gentes que caminan demasiado preocupadas en arder. Baroa es un incendio»¹⁰⁷. Qué decir de la disparidad entre aquel que disfruta de la superficialidad desmedida y viciosa del hombre ocioso por antonomasia, y aquellos que son consecuentes ante una realidad desvirtuada por la lozanía, el sexo y el alcohol como materiales que pretenden enmascarar la miseria y la mezquindad. Parece que Baroa vive por y para ese desorden engendrado por «el ocio y la vagancia» y este no parece erigir la rebelión ni la incomodidad, pues

102 PRIETO, A., ob. cit., p. 108.

103 PRIETO, A., ob. cit., p. 16.

104 PRIETO, A., ob. cit., p. 71.

105 PRIETO, A., ob. cit., p. 71.

106 PRIETO, A., ob. cit., p. 71.

107 PRIETO, A., ob. cit., p. 133.

es la conformidad ahistórica y banal lo que respira orgullosa la embriagada ciudad portuaria.

De espacios cerrados también se alude al teatro, un lugar que hace evidenciar al lector la faceta cultivada de un Luigi conocedor del arte mayor de las tablas escénicas, de los autores de este y de la literatura en general; frente a un ramplón Gad que desestima la posible erudición de una obra teatral (igual que Pancho) desdeñándola como mero espectáculo —incluso sin gracia—; o un Juan respetuoso, pero inculto en la materia.

Sin embargo, ya no es solo este espacio lo que confiere una perspectiva *personal* de los contrabandistas, sino también los actores y crítico teatrales españoles — Luis, Mercedes y Arturo— que se topan con estos últimos. La reacción que tienen los protagonistas ante la llegada de estos extranjeros comporta la *visión* del carácter autoritario, arrogante y soberbio de Luigi; lo canalla, rastrero y pretencioso de Gad; y el anhelo de Juan por su tierra. Obviamente, ni qué decir tiene que el personaje de Mercedes muestra lo peor de Gad, pero también su atisbo de pena y culpabilidad. Dos sentimientos abnegados que confirman al lector que, bajo toda la podredumbre hay cierto corazón (latiendo también y, sobre todo, por ese «¡Pobre Eneas!»).

Sin embargo, estaría mintiendo al explicar que el gusto por Baroa de Gad solo estriba en su ambiente, puesto que este radica en algo más esencial, vasto en su esencia y en su significación:

Si usted no vive cerca del mar, amigo, no puede decir que vive. El mar hace todo más hermoso, alarga la vista porque tiene usted un sitio lindo que mirar y sus ojos no se gastan. Sí, mientras el mundo no abandone las ciudades sin mar, el mundo seguirá dando pruebas de estar loco. ¡El mar, amigo! Es lindo, muy lindo¹⁰⁸.

Una inclinación deliciosa a la inmensidad de unas aguas que hubo surcado desde su infancia. Un mar, junto a una arena, que se le presentan como el oasis tangible y pacífico en el que sentirse libre:

Allí, en cualquier lugar de la arena, pueden tumbarse a escuchar el sonido del mar. Y entonces, amigo, sabrá que la vida está en cada uno de los granos de arena que usted coge. Ahí está la vida y todo lo demás le parecerá que está muy lejos y que es imposible que llegue. Sí, todo está demasiado lejos para que pueda molestarle. Sólo usted y la arena y el cuerpo de ella, que se funde en bronce¹⁰⁹.

Ahora bien, matizo que esta ínfima revelación de Gad como *alguien* que disfruta de la belleza de la naturaleza, como *alguien* que parece esconder un atisbo de nobles

108 PRIETO, A., ob. cit., p. 54.

109 PRIETO, A., ob. cit., p. 61.

sentimientos, no solo se puede interpretar como tal, sino como la introducción de un verdadero gusto autoral por el mismo objeto natural. Prieto enarbola el mar como símbolo en una gran cantidad de sus obras, y siendo esta la primera, no es para menos. Dice Montalbán Fernández acerca de esto: «el símbolo del mar (se deriva) del contraste frente a la inmensidad de un río tropical con sus zonas muertas, el mar ofrece una eterna imagen de renovación y por tanto de agua viva» (1990: 161).

Esto último desvela que, aunque la diferencia interior de estos tres contrabandistas sea fehaciente, los tres recalcan la densidad oscura, cruel y nociva que puede llegar a alcanzar las aguas en el interior de una posible déspota, la Selva. Una imagen de podredumbre que se puede interpretar como el símbolo de la dificultad del camino al que se deben de enfrentar los tres protagonistas, a la deriva estos de corrientes sinuosas, animales carroñeros y asfixiante calor y silencio.

Sin embargo, esta ínfima semejanza se vuelve a desdibujar en el enfrentamiento individual de cada uno de ellos, ya no solo ante esa agua, sino ante esa percepción agobiante del trayecto selvático (el camino a la embocadura, el río hasta el trozo infecto, la inmensidad del recorrido entre árboles tímidos, pero soberbios). Gad y Juan se ven ahogados ante la grandilocuencia de la Selva, se sienten pequeños, silenciados y oprimidos. Pero Luigi se siente libre, en consonancia, vivo. Tal es la diferencia, que la Selva puede con Gad y es un animal de su interior quien acaba con su vida. Tan inhóspita le parece a Juan que le hace percatarse que esa no puede seguir siendo su existencia. Pero para Luigi, es tan noble que la ve como su amada (en una extrapolación de las esperanzas por alcanzar a su adorada María Elena), como una Madre que procrea y en la que su inerte cuerpo cobra aún más sentido que en el movimiento de la vida: «Creo que mi vida empieza a ser vida de la selva»¹¹⁰.

1.2.5. DEDUCCIÓN DE LA CARACTERIZACIÓN

Gad dice de Juan que es «tonto» y que no sabe hablar, cuando su «idiotez» no es más que un reflejo de su infravaloración y su acostumbrada supeditación en consecuencia. Juan dice de Gad que es un «salvaje y obsceno» hombre: una caracterización que come de una infancia deplorable y una falta de resolución ante las vicisitudes, tanto internas como externas. Ambos dicen de Luigi que es un hombre seguro, ingenioso, valiente, y capaz, aunque frío y ciertamente despótico; una visión que viene de un hombre acompañado de una soledad querida y de una dura vida a la que se debió enfrentar como «fiera». Y este último dice de sus otros dos socios lo que ya entre ellos se escupen, su obscenidad y su irresolución, Gad y Juan respectivamente.

110 PRIETO, A., ob. cit., p. 167.

Ante estos «dice» se evidencia una realidad: todo aquel que vive juzga, conforme ha vivido y vive, a aquel que también vive conforme a su respectiva vida.

Aunque es evidente que la caracterización de estos personajes se ve velada por la «tipicidad» literaria de configurar al «peor» de todos como lascivo; al menos valiente como «tonto» y al más mediatundo y locuaz como el capitán del barco, estas ficciones se asemejan a una existencia en la que la persona que muestra ante los demás una determinada forma de ser (obviamente, contextual) es etiquetada bajo estereotípicos preceptos social y culturalmente estipulados. Esta verosimilitud literaria reflejo de lo empírico puede explicarse también por la tendencia realista de Prieto, un ser «vulgar y sencillo», como él mismo se definía en su juventud (en el mismo periodo en el que escribía esta obra y la tragedia titulada *Los persas*) capaz de no hacer excentricidades, arraigándose en lo «clásico» y lo vehemente de una lógica pasada volcada en el futuro presente.

No obstante, esa tipicidad y etiqueta se ven refutadas con otra realidad que también se identifica en la obra: cada uno tiene un porqué en su comportamiento y en su *siendo*, y una intimidad a la que nadie, nunca, va a poder acceder. Porque, aunque la circunstancia sea la misma para todos, cada uno de nosotros se forja y se desenvuelve según sus previos conocimientos y sus razonamientos internos. Reitero las palabras de Juan, esta vez de manera más extensa:

No hay más, señor. Cada uno de nosotros escucha al silencio de una forma distinta y presiente al peligro de una manera no común. Ante una misma palabra, cada uno de nosotros miraría al que habló con una ansiedad particularísima. El ambiente. El ambiente no es lo que nos distingue, sino lo que llevamos dentro, lo que la vida social nos impide conocer con su doctrina de igualdad. Cada uno es distinto a otro¹¹¹.

Así mismo, me gustaría subrayar una evidencia diferencial que se ha podido interpretar del desarrollo de la caracterización de estos tres personajes. Si nos atenemos a esa filosofía orteguiana de *ensimismamiento, vocación y circunstancia*, Gad se comportaría como aquel que ha perdido su forma por la falta de un *ser interior*, de una fuerza introspectiva que verdaderamente le comporte diferente al egoísmo colectivo. No hay más que ver su último acto de resignación excusada, cuando ayuda a violar a Mercedes, pues, aunque siente asco y cierre los ojos, sigue adelante. En esencia, Gad se identifica como una «realidad vitalmente alterada y excéntrica» en la que la falta de meditación y recogimiento «de sí mismo para saber en lo que cree y lo que no, lo que de verdad estima y detesta», obnubilado, «le obliga a actuar mecánicamente en un ciego sonambulismo».

111 PRIETO, A., ob. cit., p. 101.

En un estadio intermedio, se encontraría Juan. Aunque *marioneta social* en un principio, la exposición a un contexto vil y cruel, al silencio y a la soledad hace proclive que toda esa grandeza interior que ya verberaba por tomar riendas en él, se adueñe de su contenido, y le hace consciente de su *ser*. Ante esta transformación, lo revelador es que se afirma que «no hay más remedio que quedarse solo de cuando en cuando para hacer bien las cuentas de nuestros asuntos»¹¹², pues, «aunque la soledad también produzca en todo ser humano permanente inseguridad» (realidad que se evidencia en ese miedoso y dudoso Juan), esta es necesaria para no *obnubilarse, alterarse* y pasar «a ser masa social amorfa».

Es en esta final aserción filosófica, en un último paso hacia el *verdadero Yo*, donde se podría encuadrar la caracterización de Luigi. Sin que la razón aspire a sustituir la vida, el italiano, con su amor por la soledad y por ese silencio que ensordece; meditabundo y congruente, y por ello, resolutivo en sus decisiones, conforma su forma de *ser* y reflexiona sobre ello y sobre su significación como la suma de una intimidad y la consecuencia de una realidad externa. Un personaje que, inevitable y consecuentemente, en sus palabras refleja un *existencialismo* (ya arañado en algunas interpretaciones vitales de Gad y, también, reflexionado por Juan) que me lleva a poder corroborar la inclusión de esta obra literaria en ese «realismo existencial» de la novela española de los cuarenta, ya inaugurada con *La familia de Pascual Duarte*¹¹³. Aunque Cela dijese que

los mismos cueros tenemos todos los mortales al nacer y, sin embargo, cuando vamos creciendo, el destino se complace en variarnos como si fuésemos de cera y en destinarnos por sendas diferentes al mismo fin: la muerte¹¹⁴.

Y sea el personaje de Gad quien ratificaría esta aserción pesimista y fatalista, y no la discutiría, en un principio, ese futbolista español llamado Juan; Luigi, en este caso, no se deja determinar y existe porque *así quiso él existir* (o Prieto).

2. CONCLUSIONES

Aunque Bal dejase por escrito que un personaje no *es una persona*, esto no niega la posibilidad de percibirlo como tal, pues evidente es que su caracterización puede revelar la esencia de lo humano, lo psicológico-filosófico de nuestras conceptualizaciones

112 Rumayor, M., «El Yo y la intimidad en Ortega y Gasset», pp. 171-175, vid. Aguado, E., 1970. *Ortega y Gasset*. Madrid, España, Espasa, 2011.

113 Aunque, por fechas, la obra de Prieto pudiese corresponder a lo que Sobejano llamó «realismo social» (enmarcado en los años cincuenta), el devenir de esta novela y su inherente explicación de un mismo acontecimiento bajo la percepción de sus tres protagonistas (atisbados, como se ha podido constatar, de una personalidad y temperamento propio) la hacen más proclive a una descripción existencialista.

114 CELA, C. J., *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Destino, 2010, p 65.

(culturales y sociales); pues entes ficticios son, consecuencia de entes reales, pero ambos *entes*. Seres catalizadores y catárticos de emociones, configurados para configurar y vivificar una realidad igual de mutable al interior de la cálida página; a través de un lenguaje sistematizado y manipulador lleno de amalgamas léxicas que vuelven a dar vida a la vida bajo al ejercicio de la imaginación autoral.

Claro es que como meros *actores* pueden clasificarse en un estudio ciertamente superfluo, bajo un esquema confeccionado en base a esa *expresión* lingüística a la que parece conveniente adscribirse para objetivizar las explicaciones. Sin embargo, *contenido* es la esencia y esta se nos revela en la profundización de esos *actores*, que más allá de poderse volver a dividir y definir como «personajes redondos o planos», o, incluso, caracterizarse bajo preceptivos rasgos positivos o negativos (esos famosos «ejes semánticos» de los que habla Mieke Bal), presentan una fuerza y verdad interior que no puede precisarse con meras pinceladas gráficas y guionizadas. Tal es el caso de los protagonistas de esta «novela de aventuras», matuteros esbozados en un ambiente portuario de deleznable éticas, unido este a una selva densa e inhumana, pero de significación dispar para cada uno de ellos.

Gad es un claro reflejo de lo que supone una podrida infancia rodeada de paupérrima moral, economía y afecto; así como de una falta de introspección y recapacitación individual de los actos y sentimientos *vividos*. Es un ejemplo fiel de ese «delincuente» hecho a la imagen y semejanza de una sociedad corrompida, antipática, egocéntrica, despiadada, discriminativa; que animaliza al hombre ignorante percutiendo con saña su mente y pecho.

Juan es un *siempre quise* convertido, por acción circunstancial, en un *ahora sé lo que verdaderamente quiero*. Epifánica situación concede en el carácter de este personaje la posibilidad de adquirir la esencia que iba buscando, desdeñando los comentarios que habían mellado una mente que, por su reflexividad, demuestra un mundo interior capaz de todo aquello que la inseguridad había oscurecido.

Luigi, erigido el mejor por sus capacidades organizativas; madurez, honradez y temperamento, es el que esconde verdades parcas que le forjan útil sin la necesidad de serlo, pero sí la obligación. Ejemplo de lo reflexivo sin autocompasión o victimismo, del amor por la soledad y el raciocinio ante una vida que, siendo cruel, muestra atisbos de dulzura, el italiano lucha por ese amor que le suavice el camino, apostando – y perdiendo – su vida en ello. Aunque en demasía demuestre un carácter resolutivo, pues roza la soberbia anteponiendo su juicio a toda realidad, cualidad la suya es la de saberse capaz, ya no solo de solucionar sus contratiempos, sino también de reflexionar sobre ellos e, incluso, esperar los males con los brazos abiertos.

El estudio pormenorizado de los personajes de Prieto ha demostrado que este, escritor precoz en el tiempo en el que la obra vio la luz, fue capaz de utilizar su destreza imaginativa (realizada, ya no por la experiencia vital, sino por la documentación individual, el interés lector e intelectual), y sus conocimientos literarios y al respecto del interior de la mente y la emoción humana para confeccionar una novela en la que son *sus personas* las que *crean* y *viven* la historia, concediéndole a esta la perspectiva múltiple desde la que poder mirar cualquier realidad (narrativa en este caso). Repetida ya es la idea de esa selva que, ante todos cruel, se pincela bondadosa para un valiente Luigi, epifánica y aterradora para un inseguro Juan, y enemiga a la que combatir ciegamente para un brabucón Gad, que sí ama el mar y las tabernas pegajosas y oscuras a diferencia de los dos primeros.

Y digo «estudio pormenorizado de los personajes de Prieto» ya no solo porque ese ha sido el objetivo de mi trabajo, sino también porque fue el del propio autor. Pues profunda es la conciencia y el estudio de todos ellos, aunque por fachada parezca que no, ya que los detalles dados por los personajes e, incluso, el uso de recursos como la elipsis, confieren densidad argumentativa e interpretativa, dotando de causa la acción de un «tonto» Juan, de un «soberbio» Luigi y de un «salvaje» Gad.

Esto último me recuerda a las palabras que el propio Prieto escribió, en una especie de prólogo en su obra *Los persas*, que dicen, respecto al protagonista de esta: «Principalmente estudié (me atrevería a calificar que clínicamente) el tipo humano de Darío» (2019: 45). Esta aseveración nos muestra a un autor que, más allá de poder controlar su propia imaginación (utópica, pero influenciada de unos gustos literarios y unas vivencias) y, por otro lado, los datos históricos pertinentes para contextualizar su obra, es capaz de otorgar la cualidad de labor científica a la caracterización de sus personajes; de trabajo realizado con lupa «psicoanalista». Esto revela el intento por conferir (habiendo hallado) una razón y una motivación veraz a las palabras y acciones de personajes que terminan *siendo personas* que actúan según *su* forma de ser (consecuencia, como se ha querido constatar más arriba, de un condicionamiento individual y social). Ya dice Carlos Ruiz Razón: «Los libros son espejos: sólo se ve en ellos lo que uno ya lleva dentro. La literatura, al menos la buena, es una ciencia con sangre de arte»¹¹⁵. Por ende, son *persona(jes)* capaces de dotar de verosimilitud y realidad individual a lo que les rodea, concediendo a un mismo objeto (o una misma persona) una percepción distinta.

Tres pisadas de hombres es una novela etiquetada como «negra», «de aventuras», convencional, de influjos americanos, franceses. También se ha dicho de ella que es

115 RUÍZ ZAFÓN, C., *La sombra del viento*, Barcelona, Planeta, 2005, p. 139.

sencilla (incluso demasiado para el gusto de muchos, que terminan catalogándola, benévola como «literatura resbaladiza y fácil, con algo de película de Far-West», Almagro, 1955), directa y psicológica (aunque el propio Prieto diga que no respecto a esto último). Sin embargo, y más allá de todo ello, es un ejemplo claro de lo que dijo Pío Baroja:

La novela, hoy por hoy, es un género multiforme, proteico, en formación, en fermentación; lo abarca todo: el libro filosófico, el libro psicológico, la aventura, la utopía, lo épico; todo absolutamente¹¹⁶.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA, O., «José Ángel Buesa: Selección de Poesía», *El Autor de la Semana*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, Chile, 2001.
- ÁLAMO FELICES, F., «La caracterización del personaje novelesco: perspectivas narratológicas». *Revista Signa*, 15 (2006), pp. 189-213.
- ALARCOS LLORACH, E., MARTÍNEZ CACHERO, J. M^a., y VILLA PASTUR, J., *Pliego Crítico. Archivum: Revista de la facultad de filología*, 10, 4 (1957), pp. 181-183.
- ALBORG, J. L., *Hora actual de la novela española*. Vols. I-II. Madrid, Taurus, 1958.
- ALICIA, V., «Tres pisadas de hombre, novela de Antonio Prieto», *El Día*, 5 de febrero (1956).
- ÁLVAREZ SANAGUSTÍN, A., «Lingüística y narrativa: los modelos actanciales», *Archivum: Revista de la facultad de Filología*, 3 (1983), pp.19-28.
- ANÓNIMO, «Tres pisadas de hombre, por Antonio Prieto», *La tarde* (s. f.).
- ANÓNIMO, «Tres pisadas de hombre, premio 'Planeta' 1955», *Amanecer* (s. f.).
- ANTUÑA BELLERÍN, M^a. A., *El tratamiento psicológico a delincuentes: un estudio sobre la bibliografía*, tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 1993.
- BADOSA, E., «Tres pisadas de hombre de Antonio Prieto», *Distinción* (s. f.), p. 95.
- BAL, M., *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1990.
- BAROJA, P., *La nave de los locos*, Madrid, Cátedra, 1996.
- BARTOLOMÉ, R., MONTAÑÉS M., MONTAÑÉS J., y PARRA, M., «Influencia del contexto familiar en las conductas adolescentes», *Ensayo*, 17 (2008), pp. 391-407.
- BUSTAMANTE ZAMUDO, G., «Los tres principios de la lógica aristotélica: ¿son del mundo o del hablar?», *Folios*, 2, 27 (2008), pp. 24-30.
- CELA, C. J., *La familia de Pascual Duarte*. Barcelona, Destino, 2010.

116

BAROJA, P., *La nave de los locos*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 72.

- CORBALÁN, P., «Una novela: 100.00 pesetas», en *Diario de Navarra*, 11 de noviembre (1955).
- DEL ARCO, L., «Antonio Prieto», en *Mano a Mano*, 4 de noviembre (1955).
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, M., «Ante una primera y laureada novela», *La Vanguardia española*, 28 de diciembre (1955).
- FERNÁNDEZ FRÍAS, I., «Lessing: la muerte desde el panteísmo helenista», *Revista de Filosofía* 37, 1 (2012), pp. 81-105.
- FERRATER MORA, J., *Diccionario de filosofía*. Madrid, España, Alianza Editorial, 1979.
- FRADEJAS LEBRERO, J., *Revista de Literatura*, 8, 16 (1955), pp. 334-336.
- FRANK, V., *El hombre en busca de sentido*. Barcelona, Herder, 1991.
- FRÍAS NAVARRO, D. MESTRE ESCRIVÁ, V., y SAMPER GARCÍA, P., «Personalidad y contexto familiar como factores predictores de la disposición prosocial y antisocial de los adolescentes», *Revista Latinoamericana de Psicología*, 36, 3 (2004), pp. 445-457. Disponible en: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=805/>> [22/10/2019].
- GALIANA, I., «Tres pisadas de hombre, novela de Antonio Prieto», en *Línea* (s. f.).
- GARCÍA GALIANO, Á., «La obra narrativa de Antonio Prieto entre 1955 y 1975», *Antonio Prieto en su texto total*, Garrote, G. (coord.), , vol I, Málaga, UMA, 2006, pp. 111-177.
- GARRIDO, M., «El yo y la circunstancia», *Teorema: Revista internacional de filosofía*. 13, 3-4 (1983), pp. 309-344.
- GERBER BICECCI, V., *Conjunto vacío*, La Rioja, Pepitas de Calabaza, 2017.
- GONZÁLEZ CEREZALES, M., «Tres pisadas de hombre, por Antonio Prieto», *Informaciones*, 21 de enero (1956).
- GOTTFRIED WILHELM, L., *Monadología: Principios de filosofía*, Madrid, España, Biblioteca Nueva, 2001.
- GREIMAS, A. J., *Semántica Estructural*, Alfredo de la Fuente (trad.), Madrid, Gredos, 1987.
- INSTITUTO CERVANTES (2007), *Antonio Prieto*. Disponible en: <<https://videos.cervantes.es/antonio-prieto/?>> [23/10/2019].
- IZTUETA GOIZUETA, G., *Pervivencia de la narrativa picaresca en lengua alemana, inglesa y española*, tesis doctoral, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2003.
- LÓPEZ LÓPEZ, M., *El mito en cinco escritores de posguerra*, España, Verbum, 1992.
- LUCA DE TENA, T., *Los renglones torcidos de Dios*, Barcelona, Planeta, 2015.
- MISTRAL, G., *Lecturas para mujeres*, Texas, EEUU, Editorial Porrúa, 1996.
- MOLIST POL, E., «El último premio 'Planeta'», *Diario de Barcelona*, 17 de diciembre (1955), p. 24.
- MONTALBÁN RODRÍGUEZ, F. J., «El mar en la obra de Antonio Prieto», *Anales de Filología Hispánica*, 5 (1990), pp. 155-166.
- NERVO, A., *Antología poética*. Córdoba, Argentina, Ediciones del Sur, 2003.
- PEREA QUESADA, R., «La familia como contexto para un desarrollo saludable», *Revista española de pedagogía*, 64, 235 (2006), pp. 417-428.
- PRIETO, A., *Tres pisadas de hombre*. Barcelona, Planeta, 1976.

— —, *Los persas*, Madrid, Sial Pígalión, 2019.

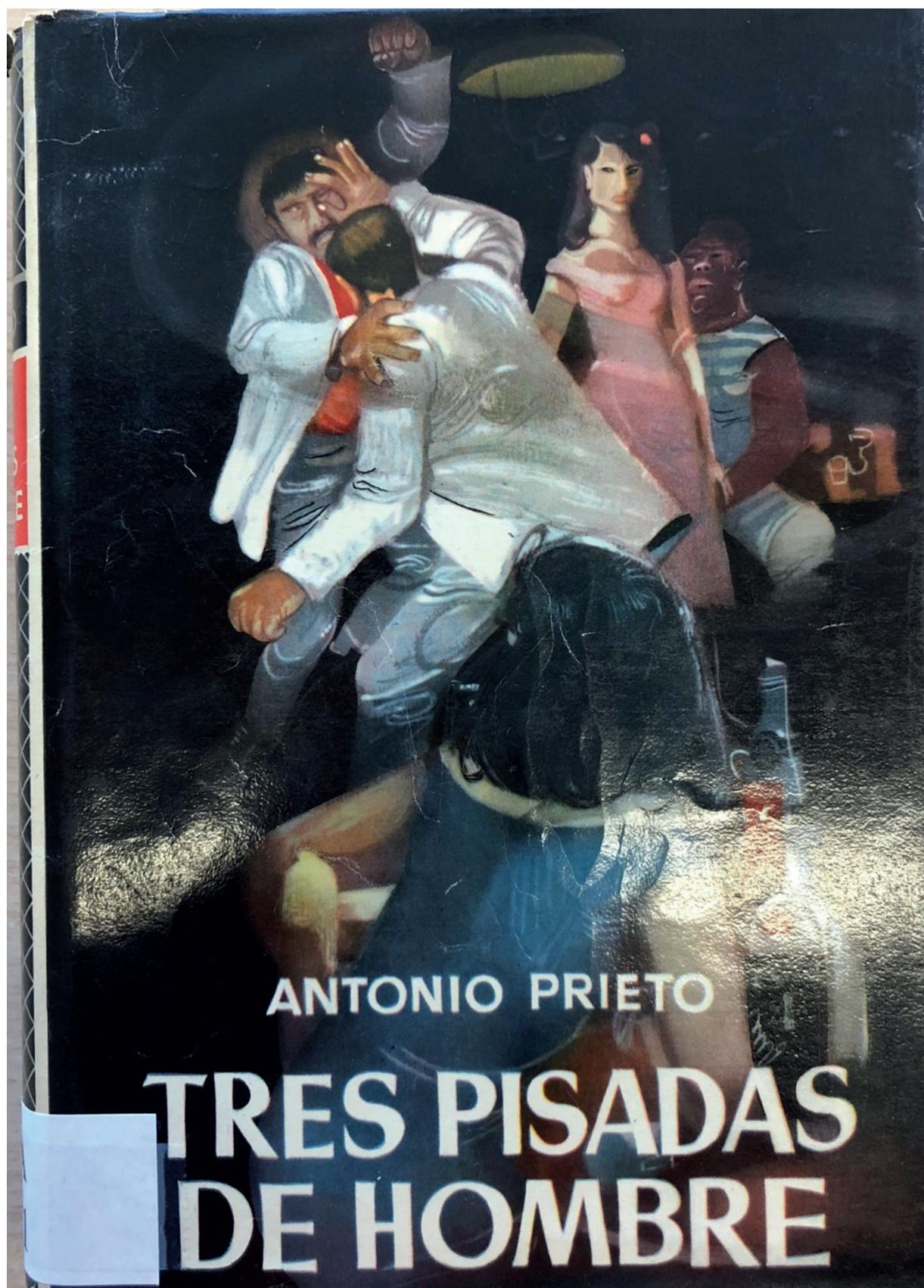
RUÍZ ZAFÓN, C., *La sombra del viento*. Barcelona, Planeta, 2005.

RUMAYOR, M., «El Yo y la intimidad en Ortega y Gasset», *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 32, 1 (2015), pp. 161-182. México.

SAINT EXUPÉRY, A., *El Principito*, Disponible en: <<http://www.agirregabiria.net/g/sylvainaitor/principito.pdf>>.

VALLES CALATRAVA, R., y Álamo Felices, F., *Diccionario de Teoría de la narrativa*. Granada, Alhulia, 2002.

VILARIÑO, I., *Poesía completa*, Barcelona, Lumen, 2016.



JLA/1501

ANTONIO PRIETO

TRES PISADAS DE HOMBRE

PREMIO EDITORIAL PLANETA 1955



EDITORIAL PLANETA
BARCELONA

Para Conchita y Juan
mis Alborg, con mi más sin-
cera amistad y con mi deseo
de que esta novela, y las que ven-
gan después, les agradeen.
Carísimamente,
Cecilia 15

Guayaquil 1955.

TRES PISADAS DE HOMBRE