

JOAQUÍN ARDERÍUS: DEL YO AL COMPROMISO

RAMÓN JIMÉNEZ MADRID

En *Narradores murcianos de antaño* (1) me aproximé a la obra de Joaquín Arderius Sánchez-Fortún (1885-1969) por vez primera. Allí pasé revista a la situación del olvidado escritor (2) ante la crítica, así como a la poética, evolución de su narrativa, la temática de sus obras, el estilo, su relación con los géneros literarios y confronté su obra a la de Tomás de Aquino Arderius, hermano suyo y claro precedente literario de los novelistas sociales.

Un segundo encuentro me fue posible cuando se me propuso, por parte de la Editora Regional de Murcia la publicación de una de las obras del escritor lorquino. De entre las muchas posibilidades existentes opté finalmente por *La espuela* (3), obra que, como veremos, marca desde mi punto de vista el giro radical del artista hacia las posiciones de compromiso. Quien había sido ególatra narrador, quien se había dejado seducir por la medicina del narciso, parece entonces cambiar sus presupuestos artísticos y literarios y dirigirse, en el tramo final de su novelística, a la emisión de mensajes de índole mesiánica y radical.

(1) Jiménez Madrid, R. *Novelistas murcianos de antaño (1595-1936)*. Universidad de Murcia, Academia Alfonso X El Sabio y Editora Regional de Murcia, 1990.

(2) En dicho libro narra sucintamente las diferencias de criterio entre los distintos estudiosos de Joaquín de Arderius, especialmente a las discrepancias entre los juicios de Pablo Gil Casado en *La novela social española (1920-1971)* y Eugenio G. de Nora en *La novela española contemporánea* con Víctor Fuentes en "De la novela expresionista a la revolución proletaria: En torno a la narrativa de Joaquín Arderius" (P. S. A. Año XVI. Tomo LX. n° CLXXIX. Febrero de 1971). Asimismo, en ese trabajo, citaba los datos aportados por Cansinos Assens, Ángel Madariaga y Francisca Vilches de Frutos acerca del olvidado autor lorquino.

(3) *La espuela* de J. Arderius con prólogo de Ramón Jiménez. Madrid. Editora Regional de Murcia. 1991.



En este tercer acercamiento procuraré no traicionar las cartas anteriores ni modificaré cuanto había afirmado acerca de este escritor de *La otra generación del 27* (4), aunque, obvio es, completaré su estudio desde otros ángulos. Fundamentalmente enfocaré la obra de Joaquín Arderús desde aquellas pocas obras desde las que emanan una serie de razones y argumentos para justificar su incorporación a la galería de los novelistas sociales. En nuestro ánimo, tal y como reza el lema de este artículo, queda patente el deseo de mostrar el paso de la literatura de fuerte rango individualista hacia las ramificaciones de ámbito colectivo en la parte final de su escritura. Queda descartado de antemano, no obstante, el fácil dualismo de la transición de una a otra frontera. Joaquín Arderús, debido probablemente a su fuerte personalidad, no pasa de un plano a otro olvidando todo cuanto había constituido parte esencial de su etapa anterior. Así, si en una primera fase se manifiesta como vanguardista, no quiere decir que haya de ser sólo y exclusivamente escritor vanguardista o modernista. De la misma manera hay que anunciar que una vez instalado en la materia política y en el frente radical, no olvida, por contra, las manifestaciones oníricas o superrealistas (5) propias de quien había sido con anterioridad un acentuado imaginero. La fuerte personalidad barroca del artista le lleva, no obstante, de una peculiar fase a otra y si bien respira subjetivismo en la primera banda, expulsa rabiosa y fragante ideología en el friso colectivo de *Campesinos*, penúltima entrega de quien ya se desprende del caso particular para ingresar en la cofradía de los episodios colectivos de la sociedad de su tiempo (6).

De esta manera nos hemos acercado a *Mis mendigos* y *Así me fecundó Zarathustra* como pórtico de una actitud literaria de connotaciones románticas y filosóficas, del ser soñador y deseante. Son obras primerizas en las que el escritor modela un estilo personal de narrar que le acompañará en buena parte de su viaje por la literatura. *La duquesa de Nit* y *La espuela* serán, por contra, el gozne en el que gira la puerta hasta entrar en la sala final de *Campesinos*, sede de la pujanza –no objetiva– de la literatura social. Aludiremos a otras construcciones, pero será a través de estas cinco obras en las que nos basaremos para seguir el rostro de su escritura.

(4) La denominación de “La otra generación del 27” hizo fortuna y ha sido adoptada por Laurent Boetsch en *José Díaz Fernández y la otra Generación del 27*. Editorial Pliegos. Madrid. 1985.

(5) Buckley, R. y Crispin, John han asociado a Joaquín Arderús como escritor surrealista por sus elementos imaginativos en *Los vanguardistas españoles (1925-35)*. Alianza. Madrid. 1973.

(6) José Esteban en el prólogo a *Campesinos*, Editorial Ayuso. Madrid. 1980, ya advierte de la particular situación de Joaquín Arderús cuando escribe la obra. También lo había hecho notar en el artículo “Noticia de Joaquín Arderús” en la revista *El Urogallo*, Madrid, 1971. Juntamente con Gonzalo Santonja. José Esteban habían publicado el libro *Novelistas sociales españoles (1928-1936)* en la editorial Ayuso, Madrid, 1977, que fue la clave para la recuperación de los artistas silenciados. Los mismos autores han vuelto en *La novela social (1928-1939)*. Ediciones de La idea. Madrid, 1987, a insistir en los mismos motivos.



La primera obra de Joaquín Arderíus data de 1915 y lleva por título *Mis mendigos*. Fue publicada en la madrileña imprenta Hispano-Alemana y consta en realidad de seis narraciones de muy diverso contenido. En el mismo prólogo habla el autor de “las olas gigantescas de mi espíritu” (XIII) así como “de las visiones que engendra la fiebre de mi vida” (XV).

Los espectros de su fantasía salen a relucir en estas primeras y románticas composiciones, textos que marcan desde el inicio una carrera guiada por el ímpetu y el ardor, por la tendencia a la hipérbole y la interrogación retórica. El propio autor reconoce “el caos de su pecho” y se afirma en su criterio más vital que intelectual. Cabe decir que toda la producción literaria de Joaquín Arderíus está marcada por ese signo tan peculiar y característico. El autor, lector apasionado de Nietzsche o Dostoiewski, los manejará y lo utilizará, pero por encima de toda herencia literaria o cultural se impone la fogosidad de su conducta, el atropello de sus ideas, el espíritu galvanizado y vigoroso que preside toda su obra, una obra basada en el ímpetu con que acomete las categorías de la fantasía como de la realidad. Joaquín Arderíus Sánchez-Fortún desborda en todo momento los planos neutros y asienta su escritura sobre estratos completos. Ya José Esteban, en el prólogo de *Campesinos*, advertía:

“Casi todas sus novelas se desarrollan en un doble plano de difícil fusión: la superfantasia y la infrarrealidad; un naturalismo exacerbado y un imaginismo lírico que roza las cumbres de lo absurdo, llegando en muchos momentos a transformarse en literatura poemática” (p. IX).

El escritor lorquino, desde el alba de su creación, impone unos ritmos y un estilo propio. Su tono recuerda a veces el esperpento de Valle-Inclán, el grito romántico de Novalis, el aforismo de los filósofos, el canto estridente de los novelistas folletinescos, el expresionismo de corte alemán, el absurdo de la vanguardia sin olvidar que de tiempo en tiempo pisa la realidad, una realidad que pocas veces es copia fiel o fotográfica de cuanto a su entorno sucedía. Incluso, por este extremo, cabe decir que el autor también derivaba por esta parcela hacia linderos insospechados. José Esteban, en esa misma introducción, dice de él que es “un narrador extraño, solitario y extravagante” (ib). La misma impresión la tiene Eugenio de Nora quien afirma que la obra del lorquino es “solitaria, marginal y excéntrica” (7). Hay que afirmar, pues, que estamos ante un escritor nacido junto a la tierra, muy cerca de un mundo agrícola –los símiles con los animales es permanente desde sus primeros textos– y dotado de una fuerza interior, de un sentido mítico o telúrico de indudable fortaleza. La fuerza de su escritura rompe con los géneros literarios, tal como indiqué en *Narradores murcianos de antaño*

(7) De Nora, Eugenio, obra citada.



(8), demostrando una vez más la pujanza de su genuina creación literaria. Sus libros pueden adquirir el aire de narraciones, de obras teatrales e incluso de textos líricos en prosa. Arderíus ha impuesto su personalidad caótica por encima de los compartimentos estancos y aún hoy, a distancia de aquella obra, ha sembrado la confusión y el desconcierto entre los diversos críticos que se han acercado a su obra (9).

Regresando a las primeras producciones de Joaquín Arderíus, cabe decir que desde el mismo título se aprecia la presencia nietscheana (los superdioses y el abúlico) y la utilización constante de la primera persona que otorga un carácter fuertemente subjetivo a estos textos en donde, asimismo, se integra el soliloquio o el monólogo a través de la segunda persona gramatical:

“Yo tengo sed. Si yo pudiera aproximar mis labios y beber!

Tu corazón arde en deseos. Tu pecho es una caldera, en donde hierve la aspiración. Como el soplo que tiene que apagar el fuego...” (p. 26).

Recurre el autor a ambiciosas imágenes y a constantes comparaciones:

“El pájaro, con su canto, parece reconcentrar todo el dolor del universo, y las flores encarnadas del árbol semejan las gotas de su llanto, cristalizadas en sangre” (p.33).

”Los automóviles corren berreando, locos, como gigantes hormigas que hubiesen perdido la senda de sus hormigueros” (p. 65).

Los símiles continuos, las caprichosas e inesperadas asociaciones, fuertemente presente en la etapa inaugural, no desaparecerán en etapas posteriores y serán, en definitiva, las que ligen a Joaquín Arderíus con la estética vanguardista. Asimismo practica el escritor lorquino la tendencia al patetismo de las admiraciones de índole ponderativa y las frases o sentencias propias de quien ha leído a los filósofos del irracionalismo:

“La vida son los cinceles que tenéis en las manos para esculpir la efigie de la muerte” (p.38).

“¡El trabajo es la antítesis del amor! El trabajo es la lucha y la lucha es el odio” (p. 41).

El autor, entre idealizaciones a ultranza, mensajes apocalípticos en torno a la miseria humana y la materia y el espíritu, se desprende de cualquier estructura narrativa. En los textos no se cuenta historia alguna ni existe el factor tiempo ni interesa el espacio, a no ser que sea para una manifestación simbólica.

(8) Jiménez Madrid, R. Obra citada.

(9) En la nota se mencionan las fuertes discrepancias que ha ocasionado la obra de Joaquín Arderíus.



Joaquín Arderíus en esta primera salida muestra ya muchas de las actitudes que van a caracterizar su universo literario tales como la ruptura de planos narrativos, sustituidos por los dramáticos y el odio al intelectualismo: —“Has de saber que de entre todos los gusanos humanos, los que más me ultrajan son los que pertenecen a la especie de los intelectuales. Esos que creen y dicen que la manera que ellos tienen de nutrir sus cuerpos y sus espíritus es la más digna, la más elevada, la más meritoria” (p.75), un vago panteísmo, así como la compasión hacia los afligidos de la fortuna, especialmente las prostitutas, seres que aparecerán irremediablemente en muchas de sus siempre originales construcciones.

Si de tiempo en tiempo aparece la huella naturalista como heredera del siglo decimonónico, mucho más ostensible es la visión onírica. El componente erótico, de constante e inveterada osadía, también se afirma en las primeras composiciones:

“Yo quiero que la flor sobre que vaya a posarse mi simiente, abra sus ovarios al calor de mi fuego. Y que mi fuego lo engendre el aroma del deseo que sienta hacia mí. ¡Yo quemarla! ¡Pero que ella me encienda!

Que nuestra hoguera de fecundidad sea el combustible de dos corazones que se hayan chocado en los azares de la rueda de la naturaleza” (p. 108).

Soñador y bohemio, el artista recurre de continuo a la luna hasta parecer romántico empedernido. La presencia de la muerte es permanente en este primer encuentro con la palabra, una palabra que se presenta como barroca, retórica, confusa en ocasiones, floreada siempre por un aluvión de sensaciones y con un ramillete de aforismos o greguerías de ámbito vanguardista:

“La cobardía es el agua glacial que sofoca el fuego de los talentos» (p 187).

El escritor campa a sus anchas y no queda sujeto a convención alguna. Rompe los moldes tradicionales, fragmenta el discurso, utiliza la fórmula poética y, con mayor frecuencia, aprovecha la mediación dialógica para el desarrollo de sus narraciones. Los planteamientos de su credo anarquista contagian la expresión de un universo caótico en el que Víctor Fuentes encuentra a la agonía, la muerte y la putrefacción como los temas recurrentes (10).

En la segunda obra que escribió Joaquín Arderíus, editada en 1923, a ocho años de la primera, tampoco se inclinó el lorquino por los factores sociales bien que lo tratado —la narración de la vida de una prostituta— se prestaba sobradamente para establecer un alegato o una denuncia contra la sociedad.

La voz de Rosario la Cabrera se vence hacia imágenes de carácter vanguardista,

(10) Fuentes, Víctor. *Ibidem*. p. 202. De la novela expresionista...



hacia las situaciones superrealistas y hacia la imprecación de tono nietszcheano. Quien maneja los hilos de la narración manifiesta que:

“Entonces los delirios de ni anemia, y hoy los desvaríos de mi vejez, me han hecho soñar siempre con quimeras de incendio” (p.13).

Así me fecundó Zaratustra, tal como la primera, responde a los estímulos desrealizadores de un novelista poco ajustado a las estructuras realistas y concretas. Bien que asienta un espacio –Campoblanco– en el texto, nada no indica que se trate de un lugar real. La obra, una vez más, no es otra cosa que un discurso enfático y retórico, plagado de exclamaciones, imprecaciones y admiraciones a las que tan afín se muestra el arte del artista lorquino.

Así me fecundó Zaratustra es, incluso ya desde el título, un descendiente directo de la enfervorizada lectura que hiciera Arderfús de la obra del filósofo alemán y que fue señalada en su momento por Gonzalo Sobejano (11). La primera persona se impone sobremanera y domina a lo largo de una construcción asentada sobre frágiles estructuras narrativas. El discurso –vagabundo y bohemio– impide el análisis psicológico del personaje femenino, el estudio del medio y del ambiente en el que se enmarca la obra ni el espacio –como queda dicho– en el que sitúa la obra.

El narrador suspende el discurso: “El revelártelo ahora sería anteponte los sucesos que forman esta narración” (p.32), para privar después al lector de cuanto enuncia. La narración se configura como una alegoría en la que priva el tono apocalíptico, el caos de la humanidad y la miseria de la existencia. Y todo ello se acompaña de la semántica de la degradación y de la despersonalización, cuando no de la hipérbole:

“Tu frente está llena de gusanos ciegos que se encabritan febriles. En ti no resplandecen ideas lúcidas. Sólo de ti aprovecha la materia de tu asqueroso cuerpo para saturar el aire de tu hedor” (p. 33).

“Abrí los ojos hasta hacerme daño en los párpados. Mis pupilas quedaron sumergidas en el ambiente negro, como dos galápagos en un mar de tinta, en el que un cabrilleo dorado serpenteaba, semejante a miradas de culebras de oro arrastrándose por un arenal de tizón” (p. 51).

Los delirios de la mente de Rosario, las oscilaciones y balbuceos de su historia la llevan de las estructuras narrativas a parcelas dramatizadas, del monólogo a la inclusión de textos filosóficos. A lo largo de la obra se intercalan los pasajes expresionistas y naturalistas y no se desprecian las enunciaciones eruditas de quien había sido ramera vulgar y llegó a ser danzarina de fama mundial.

(11) Sobejano, G. *Nietzsche en España*. Ed. Gredos. Madrid. 1967.



Todo un componente de naturaleza irracional se inserta en esta obra de estructura caótica y mensaje subliminal. El autor, dotado de vehemencia y fuerza, se interfiere en la narración y atiende a frentes tan diversos como el sentido de la vida, el tema de la voluntad, el furor genésico a través de una escritura anafórica y metafórica:

“¿Sabes quién era Ana? Era la esencia de la Fraternidad. Era la negación absoluta del Yo. Era la exaltación infinita del Vosotros. Era la presa favorita de los Códigos penales. ¡Todo lo había sido! ¡Todo lo sería! ¡Todo por vosotros! Era la columna de hialino cristal, empañada por las bocas ajenas...” (p. 113).

Arderíus ya se inserta en esta obra en una dirección que dista mucho de la mecánica de la narración realista naturalista. Ni *Mis mendigos* ni *Así me fecundó Zaratusstra* se rigen por moldes lógicos ni trata de realizar un estudio psicológico de un personaje dentro de un determinado ambiente y a través de un cierto tiempo. Arderíus, para comenzar, se desinteresa de la atmósfera y se instala en los procesos mentales de una conciencia atormentada y caótica. El tiempo, incluso tratándose en principio de la evocación del personaje que recupera el pasado, no es factor esencial en la obra y, como queda dicho, no cumple función alguna dentro de un relato en donde no hay anécdota propiamente dicha sino estados de conciencia o situaciones.

Tampoco en las obras siguientes *Yo y tres mujeres* (1924) y *Ojo de brasa* (1925) se establecen módulos diferentes a los enunciados con anterioridad. El autor, pese a su ya más que sobrado compromiso con la política que le llevó a la cárcel junto a Valle-Inclán, sigue editando obras que, muy probablemente, había escrito con anterioridad. Obras todas ellas que deben ser clasificadas como “vanguardistas” si consideramos los postulados establecidos por José Esteban y Gonzalo Santonja para su verificación:

“juego constante de las metáforas, la síntesis de varias imágenes, la simplificación de los procedimientos narrativos, la ausencia de verdaderos personajes y la destrucción de la anécdota” (12).

Tal como ha quedado indicado, Joaquín Arderíus se deja llevar por la facilidad hacia la imagen onírica, hacia la complejidad conceptual, con clara tendencia a moverse en ámbitos irreales pese a tratar en ocasiones temas escabrosos como lo genético de la naturaleza humana, el tema de la creación, la presencia de prostitutas, a través, como decimos de una técnica simplificada al máximo que excluye – y será un procedimiento recurrente– la descripción física, la caracterización tipológica o la evolución psicológica de los personajes, sustituido todo ello por una continua inclusión de estructura dialógica, antecedente claro de la composición

(12) Esteban, J. y Santonja, G. Libro citado.



objetivista que será utilizada en los novelistas de la generación de posguerra y, muy especialmente, en la promoción de novelistas del Medio Siglo (13).

El estilo vanguardista de Joaquín Arderús se observa en la búsqueda clara de originalidad y en un intento de buscar lo sorprendente en quien fuera, tal como él mismo se define, "un fanático de lo singular". El estilo del lorquino quedaría de esta manera enmarcado dentro de las estructuras deshumanizadas que regían a la novela en buena parte del primer tercio del siglo XX (Mainer).

Joaquín Arderús funde en esta primera fase de su escritura la actitud libertaria y anarquizante que le acompañó a lo largo de su obra con los destellos propios de quien anuncia un mundo nuevo. Los mensajes existenciales y apocalípticos se entremezclan con procedimientos formales típicos de los movimientos de vanguardia y todo ello le sirve para conformar un extraño conglomerado de fuerte componente subjetivo en donde, por el contrario, resuenan de tiempo en tiempo los ecos culturales de quienes anunciaban el advenimiento del superhombre, la exaltación de los apetitos y pasiones, la glorificación del egoísmo, el anhelo de otra vida, los ataques a la sociedad burguesa que van a marcar, como veremos, el paso a otra situación de más tensa ideología en su evolución ideológica. Y todos estos aspectos se fusionan asimismo con una retórica de tintes románticos tales como el culto al yo, a la noche y a la luna, a los espacios fantásticos y evasivos y, como ha quedado dicho, a la hipérbole generalizada en léxico y conceptos.

La segunda fase supone un avance considerable con respecto a la inaugural. En ésta predominaba el tono quejumbroso y apocalíptico hilvanado con numerosas interrogaciones, admiraciones y elementos ponderativos. *La duquesa de Nit* (1926), *La espuela* (1927), *Los príncipes iguales* (1928), *Justo el evangélico* (1928), más las dos novelas cortas como *El baño de la muerta* (1928) y *Los amadores de manqueses* (1929), marcan el paso hacia un tipo de novela más ajustado a los patrones de la novela social, aunque, y es muy importante señalarlo, no supone inevitablemente la desaparición de todo cuanto ha quedado enunciado con anterioridad. Arderús incorpora nuevos vientos y humaniza más el relato pero, por ejemplo, prosigue con el fenómeno esperpéntico, persiste la desrealización en buena parte del camino y hace uso frecuente de sus tradicionales imágenes y símiles de sabor onírico. Sin embargo aparecen ingredientes que habían sido despreciados en anteriores construcciones. De esta manera penetran factores sociales, políticos, espaciales y sentimentales que quedaban excluidos dentro de la primera fase. Las obras ya son más largas, menos subjetivas, y dan cuenta de

(13) Sobre tales recursos en la novela de los años 50, debe consultarse Darío Villanueva. *El Jarama de Sánchez Ferlosio. Estructura y significado*. Universidad de Santiago de Compostela. 1973. Asimismo Esteban Soler, H. en "Narraciones del medio siglo", *Miscellanea d'istudi ispanici*. Universidad de Pisa. 1971-3.



circunstancias concretas de la vida española así como del momento histórico en el que se desenvuelve el fogoso escritor murciano.

La primera obra en la que se ofrece un cambio importante con respecto a la fase inicial es *La duquesa de Nit*. La lectura de la primera parte nos presenta a un escritor distinto, nuevo, casi completamente apegado a las formas tradicionales. Es una novela ya de personaje, con evolución psicológica, con espacios concretos, verosímiles y reales –ambientada en zona levantina– y con numerosas implicaciones de carácter político por cuanto presenta al estamento aristocrático en situación poco airosa. El duque de Nit, vástago de una vetusta casa de la aristocracia cordobesa, es el marido engañado por una furibunda y erotizada duquesa, de aire decadente y modernista. El propio narrador advierte que:

“Don Jacobo era un idiota fanático del catolicismo, con un alma femenina y cobarde” (p. 23).

El narrador se muestra omnisciente, desvela hechos del pasado, suministra amplia información sobre los sentimientos de sus héroes, presenta a un eclesiástico, el padre Atanasio, propicio a la codicia y a la hipocresía e intercala ya cuñas de marcada evolución política:

“Fabián llevaba en él el germen de gran anticlericalismo. ¡Eran tan falsos, tan egoístas, que todo lo hacían por dinero! Siempre inclinaban a la cabeza a favor de los ricos, de los fuertes, de los poderosos, dejando abandonados a los pobres” (p. 41-42).

Las mismas descripciones nos indican que ya no estamos ante el autor de monólogos y conciencias laceradas. Ahora presenta el mundo exterior y sitúa a sus héroes en módulos referenciales:

“la alcoba de doña Elena era amplia, con un mirador al mediodía. Las paredes estaban estucadas de un modo semejante al que toman las magnolias al comenzar a marchitarse.

Muebles de caoba con incrustaciones de marfil veíanse diseminados. La cama estaba junto a un armario de tres lunas” (P. 47).

Aumenta el sentido sensual y existen concomitancias con el arte valleinclaniano, muy especialmente en el manejo estético de lo erótico y en la condición de un personaje que ha resultado comido por los cerdos en una oreja al haberse quedado dormido.

El escritor juega con planos desiguales y articula una obra netamente profana, laica, mientras intercala textos bíblicos. La mezcla de pasión y religión, de pecado y arrepentimiento, le brinda la posibilidad de atacar al estamento eclesiástico:



“Como gran onanista que era dominaba maravillosamente el arte escultórico con el cerebro para cincelar imágenes apetezidas, dotarlas de vitalidad y consumir con ellas el rito de su ilusión. Y en su refinamiento de ese arte, en el instante de consagrar, trasmutó a doña Elena en Jacobito y en el paroxismo de la alucinación sintió en su cuerpo, en su cuerpo palpable, corrientes de vida...” (p. 66).

El ritmo acelerado, vertiginoso, se paraliza y amansa en todo el tramo inicial de esta narración que es, en sentido pleno, una verdadera novela. La escena entre el padre dominico comido por sus deseos ante la duquesa semidesnuda ocupa una buena porción de tiempo, tanto como el de pasar de una escritura acelerada a la impresión visual.

El sentido esperpéntico y la animalización persistirán en un autor que, desde el comienzo hasta el final de su carrera literaria, mantuvo tendencia hacia la cosificación, la muñequización o la animalización:

“Ya Perico era otra cosa. Si ella era una yegua brava, Perico era el caballo africano de ojos ígneos que, mientras le rascaba el lomo con unos de sus cascos febriles y le mordía en la cruz, relinchaba altanero” (p. 74).

La duquesa de Nit, tal como hemos anunciado, preavisa de la actitud futura del escritor lorquino. Muestra ya a personajes que llevan dentro “el germen de un mundillo de polilla social” (p. 77) aunque todavía advertimos dudas, contradicciones, contrasentidos en los planteamientos literarios y significativos de este libro con el que inaugura una nueva era y un nuevo propósito: el sentido de la solidaridad. La obra más significativa de la evolución de Arderius es, a nuestro parecer de esta evolución hacia los factores sociales, *La espuela*. En esta novela –así se le puede llamar netamente– deja de lado los sueños, pesadillas, sentimientos, lecturas en torno a la fraternidad humana, el hombre como imperfección, el mundo como miseria, los aspectos genésicos y eróticos –importantes en su obra–, para tratar de cerca el comportamiento de un artista ante el acontecer histórico. Luis Morata, el protagonista principal de *La espuela*, es un poeta lector de novela rusa –también Arderius lo fue– que se columpia entre los problemas amorosos y el compromiso político con la realidad de su país. Luis Morata, el héroe idealista, está situado en una encrucijada entre el disfrute amoroso y la aspiración política. Las añagazas que le tiende Amalia, la mujer enamorada, le apartan de la realidad social y la pasión erótica lo vuelcan hacia la respuesta general. Otras veces, por contra, quien había participado en una célula anarquista en el espacio madrileño, ya claramente referencial, aparta de un manotazo la actividad sexual para volcarse con frenesí en la causa revolucionaria.

Luis Zapata, pues, es el anunciador de una nueva disposición, el encargado de servir de puente entre el yo y el tú, entre el caso individual y la causa colectiva, entre la literatura de índole burguesa y la nueva conciencia. Luis Zapata –para



Isabel Arderíus, la hija del novelista, éste trató en esta obra la historia personal del también escritor social José Díaz Fernández— se debate entre el remordimiento y el síndrome de culpa y acude a monólogos y a frecuentes soliloquios en esta obra en los que se plantea el conflicto entre amor y política o matrimonio y revolución. Luis Zapata, poeta vanguardista, sigue pensando a través de imágenes y símiles de naturaleza surrealista, pero prima sobre todo el material ideológico que, como queda dicho, ya había hecho acto de presencia en *La duquesa de Nit*.

La espuela se sitúa en el año 1926, año de la muerte de Rodolfo Valentino, y tiene a Madrid como epicentro. El autor marca los tiempos referenciales y cita calles y plazas de la capital aunque buena parte de la obra se desarrolla en la pensión en donde se aloja el poeta. Como sucede en obras anteriores, la guerra psicológica del personaje descansa en el cerebro torturado de un personaje situado entre dos frentes.

La función del intelectual en la sociedad en que vive, tema de capital importancia para los artistas sociales, los factores documentales acerca de la situación española nos hablan ya de quien venía de la deshumanización e iba camino de la humanización, de la canalización de las aspiraciones del hombre a modificar las estructuras sociales. El novelista abandona ya las digresiones, los alardes poéticos y filosóficos y se acoge a una concepción más realista de la obra de arte. Desaparecen las efusiones líricas, la encendida retórica de corte nietszcheano y el amplio material etéreo para dar paso a una representación más plausible de la humanidad y a una más ajustada manera de reflejar a través de la palabra cuanto acontecía en un país conflictivo.

La duquesa de Nit y *La espuela* son la avanzadilla hacia posiciones políticas, el asentamiento hacia una distinta articulación del arte literario. El compromiso literario se afianza y se ajusta y la antigua prédica se transforma en un arte de combate. Todavía resuenan ecos del viejo sentir y se impone la estética anarquista. Así resuenan los gritos vanguardistas de “el que desee adquirir una novela bien lograda, bien escrita, perfecta, no puje esta mía. Ni yo logro, ni yo escribo bien ni yo perfecciono” (*Los príncipes iguales*, p.37-38).

Más expresiva resulta, sin embargo, la siguiente:

“Nada de leyes de gravedad ni estabilidad de ninguna clase, ni nada que signifique lógica, ni medida, ni sensatez.

Todo locura, incongruencia, desproporción, arbitrariedad, hipérbole, fuego o hielo” (*Los príncipes iguales*, p. 43).

Son los ramalazos finales de quien huía de los lugares comunes, de quien solicitaba la ruptura total con un mundo en decadencia, quien era incapaz, como señala José Díaz Fernández, de adaptarse a la monotonía de la existencia. El autor



ya estaba pertrechado de una nueva actitud y se sentía solidario a una causa. Forma parte de un grupo de seres preocupados por el futuro de la nación y participa de idénticos ideales sociales. Surgen empresas como España, Postguerra, Nueva España, La Libertad, Octubre, Tensor, etc., que emergieron, junto a la editorial Oriente, para difundir un nuevo credo y una nueva doctrina.

En la ya citada *La espuela* se leía:

“Su sangre (la de Luis Zapata) pedía por revulsivo los labios y los senos de Amalia.

Y su alma ansiaba el alba, venidos de allá de Oriente, que trajera el matiz igualatorio” (p. 105).

El artista ya ha optado y se ha decidido por la lucha política. Aquel que había dicho que no se preocupaba más que de su propio yo, encuentra ahora bandera en la lucha por la igualdad de clases. Afiliado al Partido Comunista –más tarde lo abandonará para enrolarse en Izquierda Republicana– Joaquín Arderús, seguido de una cohorte como Carranque de los Ríos, Arconada, Benavides y su siempre amigo José Díaz Fernández, van a la conquista plena de un universo nuevo. *Campesinos* en 1931 significa ya la asunción radical de los mitos políticos, la denuncia y el compromiso de quien había partido de la irrealidad y caminaba fogosamente hacia el tú, hacia los otros. La pluma era ya en sus manos un arma cargada de futuro. Joaquín, por entonces, se convierte en adalid de la causa revolucionaria y se acoge, en su desmesura, a fórmulas maniqueas. *Campesinos*, antes que un canto épico de un coro de hambrientos y famélicos seres, es un clamor rabioso hacia la situación en la que se encontraba España.

En *Campesinos* no cede un ápice a los vestigios eróticos de la narrativa de los Vargas Vila, Antonio de Hoyos y Vicent o Felipe Trigo, presentes en las obras anteriores. Su sino ahora es lanzarse a tumba abierta sobre la problemática de los obreros y los campesinos, sobre la realidad social en un espacio levantino –Garzas– que bien pudiera ser su Lorca natal. Con *Justo el evangélico* (1929) y *Los príncipes iguales* (1930) el novelista Joaquín Arderús se ha afianzado en la trayectoria crítica y responde plenamente a las exigencias de una literatura de compromiso con la realidad del país, tal como el mismo José Díaz Fernández solicitaba en *El nuevo romanticismo* y en el mismo prólogo de *Los príncipes iguales*.

Joaquín Arderús, el mismo año que publica *Campesinos*, declaraba en *Nosotros* que “nada de literatura pequeño burguesa... la novela no puede ser ya otra que la proletaria. Es ya el momento que los escritores que sientan la conciencia de clases empiecen a escribir en forma y defensa proletarias”.

Llama la atención poderosamente de *Campesinos* la ausencia de un protagonista. El título, en plural, nos advierte ya de esa opción hacia la actividad colecti-



va. Los personajes de esta novela son variados y se van formalizando tal como avanza la propia obra. En un primer momento aborda a los traidores al pueblo por colaboracionistas con los caciques, tales como Falfana, recaudador de tributos, y Alfonso, marido de la tabernera Luisa, mujer de muy liberal escuela. Ellos son los encargados de poner en engranaje una lenta máquina que tiene por objeto señalar los males de la tierra. A partir de la primera secuencia, y de manera lineal y progresiva, los hombres de la apartada pedanía van a desvelar sus hambres, miedos, temores, sus angustias y hasta sus muertes. El cabeza de familia que no cuenta con dinero para alimentar a la familia, el esposo que no puede pagar un ataúd para enterrar a la joven mujer difunta, el trabajador al que se le muere una burra necesaria para su trabajo, el proletario que fuma las hojas de lechuga.

Los personajes de la obra aparecen como desligados, separados en principio, y es, sin embargo, misión y doctrina del creador conjuntarlos hasta unirlos para protestar por la postrada posición en la que les había tocado vivir. El leit motiv de la obra es solicitar la unidad del proletariado, la conjunción de fuerzas para derribar incluso a la República de burgueses que gobernaba España. Significativa a este respecto es la aparición de Venancio, un español residente en Francia, quien ya le expone a Blas la necesidad de la internacionalización de la rebelión, de la lucha contra los señoritos y la utopía de una sociedad en la que las riendas del Gobierno sean dirigidas por los propios obreros.

Este mensaje se va repitiendo paulatinamente hasta alcanzar la fase final en la que todos los campesinos se reúnen en la población de Garzas y se resisten a pagar los impuestos al terrateniente don Santiago Blesa. La rebelión se ha consumado y el grupo, compacto, parece haber alcanzado la coherencia y la unidad. La llegada de la Guardia Civil con sus fusiles será la nube de sombra que turbe y cierre el paraíso prometido. El pueblo, parece decir Arderius, seguirá condenado a esperar otro momento, otra oportunidad. La República había estafado las esperanzas del pueblo oprimido.

Venancio, antes de partir para la soñada Francia, anunciaba que “llegará un día en que habrá un Gobierno de los pobres, y cubrirá esos montes de almendros y vid, y esos montes serán un tesoro para el bienestar campesino...” (p. 96 de la edición de Ayuso).

Asimismo es quien marca las reglas para combatir a los empresarios: “-Si tú fueses un hombre con sentido, todo ese valor y toda esa fuerza de tu corazón la juntarías con la mía, y con la de otros muchos hombres que hay en el mundo, que no quieren recibir más coces y mordiscos ni darle de comer a los amos, sino ser libres y dichosos...” (p. 107-108).

La tonadilla resuena constantemente a lo largo de la obra. Así Nicasio, otro obrero, se manifiesta de esta manera:



“Nosotros estamos dispuestos a todo para poner a las claras el crimen que han hecho con tu Blas. Hoy por ti, mañana por mí. Debe de empezar alguna vez la unión en el campo. Es hora que vayamos enseñando los dientes...” (p. 236-7). Decepcionado Arderíus de las circunstancias históricas, sus personajes de ficción emiten mensajes radicales:

“Pero, hombre, la República es el partido de todos los señoritos que no pudieron mamar antes con la Monarquía... se ha echado al rey y se han colocado ellos, para seguir matando y explotando a los trabajadores” (p. 109-110).

A veces es el propio narrador quien comparte el sentir del lorquino:

“Entre tanto las Cortes Constituyentes de la República se disponían a hacer una Constitución de almacén y enterraban en la impunidad el hambre del pueblo y los asesinatos que con éste perpetraba un Gobierno que actuaba al dictado de un general favorito de Alfonso XIII” (p. 116).

La Guardia Civil aparece como brazo armado del poder y como represora. A través de uno de sus miembros –el sargento Carranza– se humilla al proletariado en la figura de Blas –torturado– y a través de la acción grupal se adivina el fracaso de la rebelión contra el capitalismo en la diputación meridional en la que ubica, con más realismo que nunca, la obra.

Joaquín Arderíus escribe desde una posición netamente comunista, sin descartar del todo los tintes anarquistas a los que, propenso, tendía. La obra se carga de una retórica inflamada contra el burgués, el rico, el propietario, el estamento eclesiástico, la clase militar, sin descuidar a la derecha. Una retórica inflamada y elemental separa en dos campos a los componentes de ficción que se instalan en las páginas premonitorias de *Campesinos*, novela que anuncia odios, venganzas, ajustes, confusión, radicalismos generalizados, intereses turbios, desasosiego histórico, desazón política por parte de quien ya había decidido de antemano participar en la ardua batalla. Arderíus en *Crimen* (1934), última novela antes de entrar en el largo túnel del olvido y el silencio, ya se pregunta si se debe acudir a la violencia para cambiar las estructuras de la sociedad. El camino ya, pues, había sido tomado previamente. Sus campesinos habían apostado por mudar la faz de la España de siempre y habían perdido en la contienda. Más tarde el propio autor, contagiado de la fiebre revolucionaria, participó activamente en la cruel lucha. Si aquéllos lo hicieron en el tablero de la ficción, el escritor lo haría en el más ruín y peligroso de la existencia real.

