

El *Éxodo* según Max Aub: la tragedia *San Juan*

Joaquín JUAN PENALVA
Universidad de Alicante
Congreso Internacional del Centenario
“Max Aub, testigo del siglo XX”
Valencia, Abril de 2003

En 1958 se dio a las prensas uno de los mayores éxitos editoriales del siglo XX, *Éxodo*, de Leon Uris, donde se narraban los avatares sufridos por un grupo de refugiados judíos antes de la creación del estado de Israel. Apenas dos años después, en 1960, se estrenaba la versión cinematográfica de la novela, dirigida por Otto Preminger y adaptada a la pantalla por el prestigioso Dalton Trumbo –cuyo guión, por cierto, disgustó profundamente a Uris, quien renegó de la película de manera abierta–. No voy a entrar aquí en los pormenores de la novela, cuyo contenido ideológico ha resultado polémico desde el momento de su publicación –el propio Preminger tildó a Uris de antiárabe y antibritánico–, pero sí me interesa destacar la visión de ese “éxodo” o salida de los judíos europeos como consecuencia de la persecución a que se vieron sometidos durante el nazismo. Tanto en la novela de Uris como en la película de Preminger, “Éxodo” es el nombre del carguero que fletan trescientos refugiados para huir del campo en que se encuentran internados e intentar llegar a Palestina.

En realidad, el argumento de la novela de Uris es muy parecido al de la tragedia de Max Aub que vamos a comentar en las siguientes páginas, lo que ocurre es que ésta, titulada *San Juan*, no ha gozado del predicamento de su sucesora. La referencia literaria inmediata de ambas obras es el segundo libro del *Pentateuco*, donde se relata la salida de Egipto del pueblo de Israel, guiado por Moisés, quien había de conducirlo hasta la Tierra Prometida.

Cuando Uris publicó su novela, ya hacía quince años que *San Juan* había salido de la imprenta en México¹, país donde Aub se encontraba exiliado. En ambos casos, el título hace referencia al nombre del carguero, una renovada Arca de Noé con claras resonancias bíblicas, aunque en la tragedia del dramaturgo español ese nombre podría llevar a pensar que se trata de una obra sobre San Juan Bautista o San Juan Evangelista. Por primera vez en su trayectoria dramática, Aub llevaba a la escena un episodio que había vivido muy de cerca. Así, Ignacio Soldevila ha señalado que “la pensó en noviembre de 1940, mientras iba de camino del campo de trabajo de Djelfa (Argelia) encerrado en la bodega de un barco de carga [el Sidi Aicha]”². Es más, según José Monleón, esta obra supone un punto de inflexión dentro de la dramaturgia aubiana, pues cierra toda la primera etapa y encauza la segunda por unos derroteros determinados que pasan por el hito del compromiso: “Hasta el *San Juan*, el autor habla más ‘de lo que ve

¹ Max Aub (1943) *San Juan*, México, Tezontle.

² Ignacio Soldevila (1999) *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*, Segorbe, Fundación Max Aub, p. 171.

o de lo que lee' que de 'lo que le pasa'. Será justamente ahora cuando su obra tome una fuerte condición testimonial e incluso sus obras juveniles adquieran, por contraste, una nueva y expresiva significación"³.

Tradicionalmente, se ha emparentado *San Juan* con otras obras de Aub que tienen como motivo central, como eje fundamental de reflexión, las consecuencias de la II Guerra Mundial. Ése es el caso de *Morir por cerrar los ojos* (1944), *El rapto de Europa* (1946) y *No* (1952). Las dos primeras están ambientadas en la Francia ocupada por los nazis, mientras que la última tiene como telón de fondo la "guerra fría" –toda la obra transcurre en una estación de tren que sirve como frontera entre las dos Alemanias–. El hilo que las une a todas es la II Guerra Mundial, por eso no debe extrañar que Ruiz Ramón haya afirmado que el ciclo "abierto por los condenados de *San Juan* se cierra con los condenados de *No*. Al barco que se hunde en alta mar se superpone la estación guardada a punta de bayoneta. En estos cuatro dramas europeos del español Max Aub nos topamos con el héroe colectivo de nuestro tiempo –el coro trágico–, el de las mil voces y los mil rostros, víctima y verdugo, perseguidor y perseguido, convertido en protagonista"⁴. Muy relacionados con esta tetralogía se encuentran el monólogo *De un tiempo a esta parte*, escrito en París en 1939 y situado en la Viena de 1938, y el drama *Cara y cruz*, escrito en 1944 y ambientado en fechas inmediatas a la Guerra Civil española; este último, según Ruiz Ramón, "podría ser el prólogo, la introducción dialéctica a la tetralogía europea, pues ésta es el resultado de lo que aquí se nos presenta"⁵.

El propio Aub, en la división que ofreció de su obra para el volumen que Aguilar le dedicó a su producción dramática⁶, incluyó *San Juan* entre las obras de "teatro mayor", aunque eso no implicara una valoración estética, sino una clasificación objetiva: "refiérese [afirma Aub], como es natural, sólo al tamaño. El cuentista viene a novelista: el autor de obras en un acto, a otras de más"⁷. De todas maneras, no resultaría exagerado afirmar que *San Juan* es una de sus obras más importantes. Además, dirime un asunto que goza de muy buena salud en la literatura, el cine y el teatro contemporáneos, y eso siempre supone un acicate para su lectura y representación. De este modo, aunque pueda seguir teniendo vigencia el punto de vista que José Monleón ofrecía sobre el teatro de Aub –una gran dramaturgia a la que le faltaba una obra maestra⁸–, lo cierto es que no es una entidad homogénea y hay algunas cimas que sobresalen de la cordillera. *San Juan* sería una de esas cumbres, acaso la primera desde una perspectiva estrictamente cronológica.

A continuación me centraré en el estudio de la obra en cuestión. Antes, sin embargo, me gustaría detenerme en dos asuntos que se encuentran íntimamente relacionados con la suerte que ha corrido *San Juan* entre críticos, lectores y

³ José Monleón (1971) *El teatro de Max Aub*, Madrid, Taurus, p. 55.

⁴ Francisco Ruiz Ramón (1995) *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 10ª edición, p. 257. Así lo ha visto también Ángel A. Borrás: "Las obras *Morir por cerrar los ojos*, *San Juan*, *No* y *El rapto de Europa*, manifiestan el mundo angustioso de una Europa llena de cárceles, de campos de concentración, de traición: un mundo angustiado de gente forzada a vivir en clandestinidad". En Ángel A. Borrás (1975) *El teatro del exilio de Max Aub*, Sevilla, Universidad de Sevilla, p. 61.

⁵ Francisco Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 258.

⁶ Max Aub (1968), *Teatro completo*, México, Aguilar.

⁷ José Monleón, *op. cit.*, p. 51.

⁸ José Monleón lo formulaba en estos términos: "No tiene quizá ninguna obra 'fundamental', ningún texto 'clave'. Sería difícil que algunas de sus obras figurase en una antología de los seis mejores dramas del teatro español contemporáneo. En cambio es seguro que NADIE como él ha levantado una dramaturgia que sea la expresión viva de un español de nuestros días ante los grandes conflictos de la historia moderna. Nadie ha ido volcándose, entregándose, como él a lo que escribía. Nadie ha sido su propio teatro como este Max, imponente como hombre y como testigo" (*Ibid.*, p. 21).

espectadores. En primer lugar, me referiré a un parentesco que se ha repetido a lo largo de los años, el que se establece entre la tragedia de Aub y *La Numancia* de Cervantes. En segundo lugar, trazaré brevemente la historia editorial y escénica de la obra.

Sin duda, si hemos de buscar en el teatro clásico español un modelo que sirva como referencia a *San Juan*, no podemos pasar por alto el título de Cervantes, tardíamente valorado y publicado. Creo que entre Aub y Cervantes hay muchas afinidades –ambos cultivan diversos géneros, tuvieron una vida difícil y, como dramaturgos, lo son más en libro que sobre las tablas–, y esto lo percibió perfectamente el primero, que encontró en el segundo un ejemplo tanto literario como vital.

La obra de Aub, al igual que la de Cervantes, presenta un personaje coral que vive una situación límite. En cuanto a la técnica, las dos están construidas mediante una sucesión de escenas que permiten al espectador acceder a una misma realidad desde la perspectiva de personajes distintos, según ha señalado Ruiz Ramón: “está construida con una técnica perspectivista muy semejante a *La Numancia* de Cervantes: escenas sueltas mediante las cuales el autor hace desfilar ante nosotros la angustia, el dolor, la desesperanza, los deseos, el miedo, la cólera, la cobardía y el heroísmo, la generosidad y el egoísmo de ese coro de condenados, individualizados en unos cuantos personajes que los representan”⁹.

Hemos de tener en cuenta también que Aub conocía perfectamente la obra de Cervantes, pues, en su etapa de agregado cultural en la Embajada de París, colaboró estrechamente con Jean-Louis Barrault en el montaje de *La Numancia*, que se estrenó en el Teatro Antoine de la capital francesa en 1937¹⁰. Y no sólo eso, sino que, cuando ya llevaba muchos años de exilio en México, el propio Aub fue el encargado de prologar una edición de la tragedia cervantina, que se publicó en las prensas de la revista de poesía *Ecuador*¹¹. Así, cuando, en el prólogo de 1965, Aub habla de Cervantes, en realidad se está refiriendo a sí mismo, a su teatro: “No podía Cervantes, siendo quien era, dejar de participar en esta prodigiosa creación [se refiere al teatro del Siglo de Oro]. Lo hizo como quien era, como ninguno, aunque los azares de su mala fortuna hundieran la mayor parte de su obra teatral en el libro [esto también ha ocurrido con buena parte de la producción dramática de Aub]. En este panteón permaneció larguísimo lustros hasta que el buen olfato romántico de los grandes alemanes de principios del siglo pasado lo sacaron a la luz sin llegar a convencer, como es bien sabido, a Moratín y los suyos. Sólo poco a poco el teatro de Cervantes ha ido resurgiendo para colocarse en el lugar que le corresponde”¹². Y, más adelante, cuando afirma que hay “en *La Numancia* una exhortación a la vida en lo que tiene de más precioso: el amor y la amistad”, podría haber estado refiriéndose perfectamente a su propia obra, ya que en ambas, lo cotidiano, aun en las condiciones más extremas, se abre camino y permite la amistad y el amor, pero también el odio y las rencillas entre los personajes.

Ahora bien, existe entre *La Numancia* y *San Juan* una diferencia notable: mientras que en la obra de Cervantes la inmólación –el suicidio colectivo que evita la victoria sobre la ciudad– es voluntaria, en la tragedia de Aub los personajes se encuentran a merced de la tripulación y de los países que les niegan asilo. Los

⁹ Francisco Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 254.

¹⁰ Tomo estos datos de la valiosa monografía de Soldevila: “Pero esta breve y fecunda etapa como director teatral se acabó al ser nombrado el 22 de diciembre de 1936 agregado cultural de la Embajada de España en París. Allí las únicas actividades teatrales en las que participó –además de su intervención en el congreso internacional de teatro– fueron los ensayos y el estreno en francés de la tragedia de Cervantes *Numancia*, representada en París por la compañía dirigida por el entonces célebre Jean-Louis Barrault” (Ignacio Soldevila, *op. cit.*, p. 169).

¹¹ Miguel de Cervantes (1966) *Numancia*, edición y prólogo de Max Aub, México, Ecuador.

¹² Miguel de Cervantes, *op. cit.*, s.p.

numantinos son dueños de su destino, los judíos de *San Juan* son sólo víctimas de él. A pesar de ello, la relación entre ambas obras es muy estrecha, hasta el extremo de que el siguiente comentario de Alfredo Hermenegildo sobre *La Numancia* podría aplicarse, *mutatis mutandis*, a *San Juan*: “Así, la tragedia no es una simple reconstrucción arqueológica de un hecho histórico pasado. *La Numancia* pone en escena una serie de personajes y de situaciones, cuya complejidad excluye toda lectura monocorde. El referente histórico-arqueológico y la anécdota superficial son completados por un correferente profundo que viene a motivar la dramatización de la lucha de las minorías aplastadas por las mayorías dominantes, de la situación límite que fuerza al ser humano acosado a crear solidariamente los valores que fijan las bases de la existencia colectiva”¹³.

En cuanto a la historia editorial y escénica de *San Juan*, las dos son bastante breves, especialmente la segunda, pues la tragedia de Aub no ha sido llevada a las tablas hasta fechas muy recientes. Como se dijo, *San Juan* se publicó por primera vez en México en 1943, pero fue escrita en 1942 y pensada a finales de 1940, cuando la situación personal de Aub era similar a la de los refugiados judíos que protagonizan la obra, según se ha informado más arriba¹⁴. La obra no se publicó en España hasta mayo de 1964, cuando apareció el texto íntegro en el número 52 de la revista *Primer acto*¹⁵, pero la primera edición española en libro tuvo que esperar casi treinta años más, cuando encontró acomodo en “Memoria Rota”, colección que la editorial Anthropos ha dedicado a textos del exilio.

En todas sus ediciones, *San Juan* ha ido acompañada por el prólogo que Enrique Díez-Canedo, compañero de Aub en el exilio, escribió para la primera. En ese texto, el prologuista traza un breve esbozo vital, más que biográfico, de Aub, al que pertenecen las siguientes frases: “porque si Max Aub, en su apariencia corpórea y en sus documentos personales, sigue siendo joven, ya no lo es en su experiencia vital, en su ciencia de vivir, forjada, a fuerza de golpes, en la guerra, en el campo de concentración, en el destierro, en la ausencia, en la lucha por el pan cotidiano, por el nuevo pan, que sustituya al que parecía bien seguro, y que nuevas tierras le brindan como pago a los esfuerzos que le exigen”¹⁶. Al mismo tiempo, Díez-Canedo elogia el carácter universal de la obra de Aub, lo que le permite trascender la situación histórica concreta que la inspiró: “Es la tragedia de todos, en que cada cual, sea la que fuere su religión y su raza, puede reconocerse en nuestros días. Su ‘SAN JUAN’ es la imagen de nuestro mundo a la deriva, condenado sin apelación y abatido sin esperanza. Las dificultades que su postura escénica presenta, no creo que sean insuperables”¹⁷. Quedémonos, por el momento, con esta idea de que los obstáculos para la representación de la obra no son insalvables, que lleva implícita otra, la de que *San Juan* requería una escenografía compleja y un elevado número de actores.

¹³ Miguel de Cervantes (1994) *La destrucción de Numancia*, edición de Alfredo Hermenegildo, Madrid, Castalia, p. 11.

¹⁴ En la dedicatoria de la obra, que va dirigida a Celestino Gorostiza, Rodolfo Usigli y Xavier Villaurrutia, Max Aub incluye una nota que reza así: “Si México, para mal de la dignidad humana, hubiese sido cualquier otro país, nunca hubiese podido escribir esta obra que vi, clara, maniatado en la bodega de un barco francés peor que este ‘San Juan’ de mi tragedia; a ustedes que son, hoy, el teatro mexicano –que aún sin estar, es– la dedico en prenda de agradecimiento, amistad y esperanza”. En Max Aub (1992) “*San Juan*”. *Tragedia*, Barcelona, Fundación Caja Segorbe/Anthropos, p. 27.

¹⁵ Max Aub (1964) “San Juan”, *Primer acto*, n° 52, mayo de 1964, pp. 22-41.

¹⁶ Max Aub, “*San Juan*”. *Tragedia*, ed. cit., pp. 25-26.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 26.

Aunque, según señala Ángel A. Borrás, hubo en 1965 una emisión radiofónica de *San Juan en Roma*¹⁸, lo cierto es que la obra no se estrenó hasta febrero de 1998 en Valencia, momento en que el Centro Dramático Nacional y Teatros de la Generalitat financiaron el proyecto. El director encargado de convertir el texto de Aub en montaje teatral fue Juan Carlos Pérez de la Fuente, quien hubo de sortear todas esas dificultades técnicas de que hablaba Díez-Canedo, resumidas por el autor en la acotación inicial de la obra: “El decorado, que ha de servir para toda la tragedia, representa el corte vertical, de babor a estribor, del buque de carga ‘SAN JUAN’, acondicionado para transporte de pasajeros. A derecha e izquierda de la bodega corren literas superpuestas. En primer término, equipajes amontonados que sirven de asientos. En el centro de la escena una escalera móvil conduce a la cubierta. Encima de ésta se levanta la superestructura del puente de mando”¹⁹. Como vemos, el escenario representa el corte de un barco de izquierda a derecha, mostrando en simultaneidad las diferentes cubiertas donde se va a desarrollar la acción.

En esta acotación, Aub también ofrece algunos detalles sobre la iluminación, que juega un papel muy importante en la obra, pues permite iluminar u oscurecer algunos espacios según convenga. Al final, proporciona algunos datos sobre el tiempo escénico y la ambientación de la obra: “El buque, en los dos primeros actos, está anclado a la vista de un puerto del Asia Menor; el tercero en alta mar. El primer acto, a las dos de la tarde; el segundo, a las nueve de la noche del mismo día; el tercero, en los últimos momentos del atardecer del día siguiente. Verano de 1938”²⁰. Todo ocurre en un mismo lugar durante poco más de veinticuatro horas. *San Juan* respeta, por tanto, las unidades de lugar y de tiempo de la preceptiva aristotélica, no así la de acción, que, partiendo de una premisa inicial, se ramifica en diferentes subtramas. Hay aquí una diferencia con respecto a *La Numancia*, que, por el contrario, vulnera la regla de las tres unidades en todos sus extremos.

Otro aspecto fundamental a la hora de llevar a la escena esta obra es el del elevado número de personajes, más de cuarenta con entrada de diálogo, además de acompañantes. Aub divide a los personajes con diálogo en cuatro grupos: los viejos, los jóvenes, los niños y la tripulación del *San Juan*²¹. Fuera de estos grupos quedan dos personajes –El Policía y Un Negro– y los comparsas. Tanto el número de personajes como su división en grupos recuerdan a *La Numancia*, de la que tanto ha bebido esta obra²².

Como apunta José Monleón, el tema que preside la obra se encuentra “asentado en la experiencia de millones de hombres, en esas corrientes de migración violenta que acaban, en los mejores y más sonrosados casos, en el áspero exilio. *San Juan* es la

¹⁸ Ángel A. Borrás, *op. cit.*, p. 173.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 31.

²⁰ *Ibíd.*

²¹ Detallo a continuación los grupos. Los viejos: El Rabino, Guedel, Chene, Boris, Bernheim, Simón, Weissmann, Abraham, el viejo Moisés, Viejo Primero, Viejo Segundo, Lázaro, Esther, Isabel, Lía, Sara y Ruth. Los jóvenes: Efraim, Carlos, Leva, Ezequiel, Otro Joven, Raquel, Sonia y Mine. Los niños: Erich, Comodoro, Yankel, Luis, Niño Pequeño, Prisionero y Niña. La tripulación: El Capitán, El Oficial Primero, El Oficial Segundo, El Médico, El Jefe Maquinista, Un Marinero y Un Enfermero.

²² Como botón de muestra, reproduzco a continuación una de las reflexiones de Alfredo Hermenegildo sobre los personajes de la obra de Cervantes: “Los personajes de la obra, muy numerosos, han sido ordenados en tres planos: el general, el individual y el moral o alegórico. Suman un total de sesenta y cuatro. Dejando de lado los que son citados en grupo (dos sacerdotes, dos embajadores, etc.) y que llegan a ser veinticuatro, los cuarenta restantes se dividen en tres categorías. En primer lugar, hay dieciséis con nombre propio. Se añaden a ellos otros quince no identificados con nombre individualizador. Y finalmente, deben considerarse los nueve personajes con nombre abstracto o alegórico” (Miguel de Cervantes, *La destrucción de Numancia*, ed. cit., p. 27).

historia de una travesía, el diario colectivo de cuantas víctimas de los nuevos tiempos”²³. La situación de partida es la siguiente: un grupo de refugiados judíos que han huido de Alemania han logrado fletar un barco, antes destinado al transporte de caballos, con el que pretenden llegar a algún país del Mediterráneo que les ofrezca asilo. No los dejan desembarcar en ningún puerto y, mientras tanto, la vida sigue desarrollándose de manera cotidiana –a pesar de las circunstancias extraordinarias– dentro del carguero. Podemos hacernos eco de la opinión de Ángel A. Borrás, para quien “*San Juan* presenta un excelente estudio de la conducta y emociones humanas. Esperanza, desesperación, miedo, amargura, amor, codicia, egoísmo y humor aparecen perfectamente reflejados en diversos tipos humanos”²⁴. Y es que, en realidad, el carguero no es más que un universo en miniatura. Por eso, en este caso, el éxodo o salida se reproduce a escala reducida –se habla de unos seiscientos refugiados en el barco–. Una de las ventajas de situar la acción dentro de un mundo cerrado es que permite mostrar todo cuanto ocurre en ese *hortus conclusus*, que funciona como el mundo exterior del que es réplica.

En el momento en que Max Aub escribió *San Juan*, se desconocían los extremos más oscuros del holocausto. De todas maneras, el autor, al conocer los detalles de aquel horror, confesó que, de haber tenido noticia de ellos antes de la composición de *San Juan*, no hubiera cambiado sustancialmente la obra. Aub huye en todo momento del maniqueísmo y busca responsables de esa tragedia social y humana que asoló Europa durante la II Guerra Mundial. Así, los judíos huidos de Alemania acaban convirtiéndose en víctimas de sus salvadores, los aliados, que les niegan reiteradamente asilo en sus países.

En el primer acto se plantean todos los conflictos que se van a desarrollar a lo largo de la obra. La primera escena presenta a los niños del barco jugando a piratas: “Cinco niños de diversas edades aparecen en cubierta y bajan a la bodega con grandes precauciones. Cuando están abajo, una docena de chiquillos y chiquillas se abalanzan sobre ellos, uno de ellos lleva una bandera negra. Gran batalla de sables de madera”²⁵, señala la acotación. Los niños aparecen únicamente al principio y al final del acto primero, y luego, cuando la acción adquiere tintes más trágicos, prácticamente desaparecen. En el momento en que los niños abandonan la escena en busca de una nueva aventura, entran Raquel y Efraim, dos jóvenes enamorados. Sin duda, los jóvenes son el colectivo más perjudicado por la persecución, pues sus vidas se han visto rotas, truncadas por la mitad. Asoma en Efraim la desesperanza y la incertidumbre: “Llevamos tres meses a bordo del ‘San Juan’. Tres meses de angustia, de suciedad, y hasta de hambre. Me repugna la comida: siempre lo mismo, y esa grasa infecta... Sin embargo temo desembarcar. Aquí me quieres, aquí te tengo. Pero: ¿y fuera?”²⁶.

Otro personaje desilusionado y desengañado es Carlos, el hermano de Raquel, que no aprueba la relación de su hermana con Efraim y confía en que ella llegue a casarse con alguien que no sea judío, que no tenga que sufrir lo que ellos: “Llegemos donde lleguemos, Raquel puede casarse con un ‘ciudadano’. Olvidar la sangre que Dios nos ha dado, ese Dios para todos que dicen que tus abuelos inventaron”²⁷. Un poco más adelante, Carlos llega más lejos cuando afirma que el único legado que pueden dejarle los judíos a sus hijos es la persecución y la muerte: “Lo que quieres son hijos, claro, hijos [le dice a Raquel]. Estás en la edad. ¿Para qué? Para que vayan huyendo, como

²³ José Monleón, *op. cit.*, pp. 55-56.

²⁴ Ángel A. Borrás, *op. cit.*, p. 128.

²⁵ Max Aub, “*San Juan*”. *Tragedia*, ed. cit., p. 35.

²⁶ *Ibíd.*, p. 40.

²⁷ *Ibíd.*, p. 43.

nosotros, de pueblo en pueblo, de hora en año, y que no solamente se avergüence la mano derecha de la izquierda, sino la derecha de la derecha”²⁸.

Además de la relación entre Raquel y Efraim, se presenta en escena el amor entre Sonia y el Oficial Primero de la nave, un amor prohibido por la religión. Únicamente Leva, un joven comunista, se muestra decidido y esperanzado. Al grupo de jóvenes le sucede en escena el de los viejos, el más heterogéneo de todos. Aparece una referencia esporádica a la Guerra Civil española, concretamente a la batalla del Ebro – no olvidemos que la obra está ambientada en el verano de 1938–. Especialmente profético resulta uno de los parlamentos de Boris, un personaje desencantado y cínico que no se deja cegar por falsas esperanzas. Sin embargo, el momento de mayor dureza lo encontramos cuando Leva acusa de intolerancia religiosa a Chene y Lía, los padres de Sonia, que se oponen radicalmente al matrimonio de ésta con el Oficial Primero: “La misma intolerancia que os echó de Colonia... Por el mismo motivo, por las mismas razones. ¿No ha oído nunca este grito?: ‘No consentiremos que nuestra sangre se mezcle con otra impura’. ¿No le suena?”²⁹.

Cuando el Capitán regresa al barco trae malas noticias, pues tampoco en este puerto es posible desembarcar. En ese momento Bernheim se acerca al Capitán y pronuncia este parlamento: “¡Qué peligro representamos para la humanidad! ¿Eh? ¡Qué peligro para América! ¡Qué peligro para Inglaterra! ¡Qué peligro para Turquía! ¡Seis contables, ciento cuarenta comerciantes, cincuenta y tres abogados, dos rabinos, veinte agricultores, ciento y pico dependientes de comercio, tres directores de escena, seis periodistas, doscientos viejos y viejas que ya no pueden con su alma, treinta y cinco niños...!”³⁰. Sin embargo, Bernheim, que es banquero, esconde tras estas palabras un intento de soborno; lo que pretende es desembarcar él solo.

El final de este primer acto resulta un tanto desconcertante. Se cuela en el barco un personaje de raza negra, y, al comprobar que los pasajeros no son de su misma raza, se muestra realmente sorprendido: creía que si no los dejaban desembarcar tenía que ser porque eran negros.

El segundo acto reanuda la acción unas horas después, hacia las nueve de la noche. Ante la negativa de las autoridades para desembarcar, los personajes reaccionan de diversos modos. Durante toda la primera mitad del acto, los diálogos aparecen de manera simultánea al oficio religioso que se está celebrando al fondo de la bodega. Leva y sus amigos, incluido Efraim, se están preparando para huir del barco y marchar clandestinamente a España, donde se alistarán en las filas del ejército republicano. Por su conversación sabemos que Carlos, el hermano de Raquel, también se ha escapado. Hacia la mitad del acto, un policía lo devuelve al San Juan en un estado lamentable. Es en esos instantes cuando nos enteramos de que Carlos es judío sólo por parte de padre.

Al regresar a la bodega, Carlos lanza una durísima invectiva contra los de su raza. La reproduzco íntegra a pesar de su extensión porque, por encima de los reproches y el resentimiento, lo que hay es una invitación a la rebelión: “¿Qué? ¡Ahí estáis todos, como borregos! Os vais a dejar llevar de nuevo al matadero. Porque vamos a levar anclas con el día. Si no lo sabéis, os lo digo yo. Ningún país quiere nada con nosotros. El mundo es demasiado pequeño. No hay sitio: han puesto el cartel de ‘Completo’. Y sois los más aquí a bordo, y harán con vosotros lo que les dé gana. ¿No sentís vibrar vuestros puños? Estáis todos muertos, montón pestilente. Cadáveres hediondos, putrefactos... ¿Hasta cuándo? ¿No hay nada en vosotros de la semilla de los hombres? ¡Judíos habíais de ser, despreciables! Preferís lamer la bota del César creyendo que con

²⁸ *Ibíd.*, p. 45.

²⁹ *Ibíd.*, p. 51.

³⁰ *Ibíd.*, p. 54.

despreciarlo y odiarlo en vuestro corazón os basta para salvaros. Relamiéndoos la baba del odio os consolidáis, creyéndoos superiores porque os va por la cabeza que la única vida verdadera es la que corre por los adentros. Vivís de poner trampas: ¡borregos, cobardes! ¿Qué esperáis para coger el timón? ¿Qué esperáis para haceros con el barco? Un solo verdugo basta para conducirnos a la muerte. ¡Y vosotros, satisfechos con vuestra costra de miseria, pensando que es una marca del Señor! ¿No se os suben las entrañas a la garganta? Ahora os volverán a los presidios, a las minas, al látigo, al estiércol. Llorad: ‘¡Qué desgraciados somos! ¡Qué perseguidos!’ . Cuanto más os insultan, más os hundís en vuestra miseria. Os encenagáis de propia compasión. ¡Puercos, alzaos! ¡Gritad, incapaces! ¡Muertos impotentes! ¿Tanto os pesa vuestro Dios que no os podéis mover? ¿No se levanta una voz? Murmullos, no: ¡una voz! ¡No os sentís capaces...!’³¹.

Al final del segundo acto, los pasajeros se enteran de que Leva y sus compañeros han logrado escaparse. Efraim, presionado por Raquel, no ha podido ir con ellos, aunque era lo que más deseaba. Resulta paradójico comprobar cómo, al mismo tiempo que Carlos acusa al resto de pasajeros de pasividad, Leva y los suyos deciden adoptar un papel activo en su historia. A pesar del brote de esperanza que supone la huida, la anciana Esther devuelve a los personajes a una realidad tan vieja como duradera: la persecución que su pueblo ha ido sufriendo a lo largo de los siglos.

Hay en este segundo acto muchos elementos que presagian la desgracia, el desenlace trágico. Leva y sus amigos son los únicos personajes capaces de burlar el triste destino que espera al resto de pasajeros. La misión del último acto es confirmar todos esos augurios que se habían ido dispersando a lo largo de la obra. El San Juan, al que sus pasajeros se refieren como “barco de lamentaciones”, “cárcel”, “montón de hierro viejo”, “inmundo pontón” y “ratonera de hierro recalentado”³², se ve envuelto en una fuerte tormenta en alta mar. Este acto, más breve que los anteriores, adquiere un ritmo trepidante en el que se precipitan los acontecimientos. En una secuencia casi cinematográfica, Aub consigue una atmósfera inquietante que recrea el hundimiento del San Juan. Nada sirve ya: ni la reconciliación de Raquel y Efraim, ni la intención de Sonia y del Oficial Primero de contraer matrimonio, ni el telegrama que recibe el señor Bernheim de Londres, ni el nacimiento del nieto de Esther...

Al final, el único consuelo que les queda a los pasajeros del San Juan es la religión, la misma que los ha colocado en la situación en que se encuentran, la misma que los ha convertido en perseguidos. Toda la agitación anterior acaba cuando se apaga la luz y únicamente se escucha la voz del Rabino recitando el *Libro de Job* y los *Salmos*. Después, únicamente el silencio, que se prolonga durante diez segundos antes de la caída del telón. Es el silencio de la muerte. Paradójicamente, el mismo barco que les había servido para huir de Hitler acababa de convertirse en su tumba.

El gran mérito de esta tragedia es que, por encima de circunstancias concretas, admite una lectura universal. Y en esto se parece, una vez más, a su modelo inmediato: *La Numancia*. Como afirmaba Pérez Minik, Max Aub cultivó “un teatro escrito que no conoció el hombre de su tiempo, como el de Cervantes, Moratín y Valle-Inclán”³³, un teatro que, si bien perdió su lugar en la escena, ha encontrado su sitio en la historia.

BIBLIOGRAFÍA

³¹ *Ibíd.*, pp. 73-74.

³² Ángel A. Borrás, *op. cit.*, p. 134.

³³ Domingo Pérez Minik (1973) “Max Aub: el teatro que es y no fue”, *Ínsula*, nº 320-321, julio-agosto de 1973, p. 4.

- ALEIXANDRE, Vicente (1959) "Carta a Max Aub", *Ínsula*, nº 155, octubre de 1959, p. 2.
- ARANGUREN, José Luis L. (1953) "La evolución espiritual de los españoles en la emigración", *Cuadernos Americanos*, XIV, nº 38, 1953, pp. 126-157.
- AUB, Max (2001) *Obras completas. Vol. I. Obra poética completa*, Valencia, Biblioteca Valenciana.
- (2001) *Obras completas. Vol. II. El laberinto mágico I*, Valencia, Biblioteca Valenciana.
- (2002) *Obras completas. Vol. III-A. El laberinto mágico II*, Valencia, Biblioteca Valenciana.
- (2002) *Obras completas. Vol. III-B. El laberinto mágico II*, Valencia, Biblioteca Valenciana.
- (2002) *Obras completas. Vol. VII-A. Primer teatro*, Valencia, Biblioteca Valenciana.
- (2002) *Obras completas. Vol. VII-B. Teatro breve*, Valencia, Biblioteca Valenciana.
- (1943) *San Juan*, México, Tezontle.
- (1964) "San Juan", *Primer acto*, nº 52, mayo de 1964, pp. 22-41.
- (1992) "San Juan". *Tragedia*, Barcelona, Fundación Caja Segorbe/Anthropos.
- (1968), *Teatro completo*, México, Aguilar.
- BORRÁS, Ángel A. (1969) "The Ideology of the Spanish Exile Max Aub", *The Theatre Annual*, diciembre de 1969, pp. 80-90
- (1973) "Exiles in the Theatre of Max Aub", *The Theatre Annual*, diciembre de 1973, pp. 19-27.
- (1975) *El teatro del exilio de Max Aub*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- CERVANTES, Miguel de (1966) *Numancia*, edición y prólogo de Max Aub, México, Ecuador.
- (1994) *La destrucción de Numancia*, edición de Alfredo Hermenegildo, Madrid, Castalia.
- COUFFON, Claude (1959) "Rencontre avec Max Aub", *Les lettres nouvelles*, París, 10 de enero de 1959, pp. 282-287.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique (1964) "San Juan", *Primer acto*, nº 52, mayo de 1964, p. 21.
- DOMÉNECH, Ricardo (1973) "Semblanza del último Max Aub", *Ínsula*, nº 320-321, julio-agosto de 1973, pp. 7 y 12.
- DOMINGO, José (1973) "Guía para el lector español de Max Aub", *Ínsula*, nº 320-321, julio-agosto de 1973, p. 8.
- DURÁN, Manuel (1963) "Max Aub o la vocación de escritor", *Papeles de Son Armadans*, XCII, 1963, pp. 125-138.
- (1973), "Max Aub, entre el humorismo y la ética", *Ínsula*, nº 320-321, julio-agosto de 1973, p. 5.
- EGEA CORRALES, José (1961) "De un mes al otro", *Ínsula*, nº 176-177, julio-agosto de 1961, p. 20.
- (1973) "Max, en el recuerdo", *Ínsula*, nº 320-321, julio-agosto de 1973, pp. 1, 14 y 15.
- FERNÁNDEZ SANTOS, F. (1962) "Entrevista en París con Max Aub", *Índice de Artes y Letras*, nº 159, abril de 1962, p. 3.

- FRAILE, Medardo (1961) "Twenty Years of Theatre in Spain", *Texas Quarterly*, IV, primavera-verano de 1961, pp. 97-101.
- GARCÍA LORA, José (1965) "Fabulación dramática del fabuloso Max Aub", *Ínsula*, nº 222-224, 1965, pp. 14 y 28.
- (1973) "Unidad y pluralidad de Max Aub", *Ínsula*, nº 320-321, julio-agosto de 1973, p. 15.
- IRIZARRY, Estelle (1979) *La broma literaria en nuestros días: Max Aub, Francisco Ayala, Ricardo Gullón, Carlos Ripoll, César Tiempo*, New York, Eliseo Torres and Sons.
- ISASI ANGULO, Armando Carlos (1973) "El teatro de Max Aub (Entrevista con el autor)", *Ínsula*, nº 320-321, julio-agosto de 1973, pp. 4-5.
- MAINER, José-Carlos (1966) "Incompleto Max Aub", *Ínsula*, nº 238, noviembre de 1966, p. 3.
- (1973) "Max Aub: entre la antiespaña y la literatura universal", *Ínsula*, nº 320-321, julio-agosto de 1973, pp. 6 y 12.
- MARRA-LÓPEZ, José R. (1964) "La obra literaria de Max Aub", *Primer acto*, nº 52, mayo de 1964, p. 8.
- MONLEÓN, José (1971) *El teatro de Max Aub*, Madrid, Taurus.
- PÉREZ MINIK, Domingo (1973) "Max Aub: el teatro que es y no fue", *Ínsula*, nº 320-321, julio-agosto de 1973, pp. 4-5.
- QUINTO, José María de (1964) "Informe apresurado sobre el teatro de Max Aub", *Primer acto*, nº 52, mayo de 1964, pp. 15-18.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge (1973) "Max Aub: un periodista iluminado", *Ínsula*, nº 320-321, julio-agosto de 1973, p. 13.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1995) *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 10ª edición.
- SIEBENMANN, Gustav (1973) "Max Aub, inventor de existencias", *Ínsula*, nº 320-321, julio-agosto de 1973, pp. 10-11.
- SOLDEVILA, Ignacio (1999) *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*, Segorbe, Fundación Max Aub.
- VV. AA. (1996) *Max Aub y el laberinto español. Actas del Congreso Internacional de 1993*, 2 vols., Valencia, Ayuntamiento.
- VV. AA. (1999) *Max Aub: veinticinco años después*, Madrid, Editorial Complutense.