

◆ CAPÍTULO 5

Surcando los mares a la deriva. La tragedia *San Juan* de Max Aub

Claudia Gidi

“...el papel del escritor no está extento de difíciles deberes. Por definición, no puede ponerse al servicio de los que hacen la Historia; está al servicio de los que la sufren.”

Albert Camus (166)

“San Juan representa todavía la idea que tengo de la literatura de mi tiempo; no pasa ni puede pasar de ser crónica y denuncia.”

Max Aub (citado por Aznar Soler 21)

Naturalmente la literatura se vincula y dialoga con el mundo que la rodea. Sin embargo, hay propuestas artísticas que parecieran intentar volcarse dentro de sí mismas y guardar la mayor distancia posible respecto del mundo social y sus conflictos. Por el contrario, hay artistas que conciben sus obras en abierto diálogo con la realidad extraliteraria, que se duelen de las circunstancias que los envuelven, y adoptan una clara postura ética frente a ellas. En esta literatura

puede advertirse con claridad la huella de las condiciones sociopolíticas que rodearon a sus autores. Tal es el caso de Max Aub; y no es extraño si se piensa que vivió los momentos más convulsos de la primera mitad del siglo xx. Para Aub, el auténtico intelectual, así como el auténtico artista, es un hombre comprometido con los problemas políticos de su tiempo —que para él son, de igual manera, problemas morales—; y es su deber dar cuenta de los dilemas que enfrenta la humanidad. Hombre comprometido, Aub se propone dejar constancia de la condición trágica del hombre de su tiempo, y denunciar cualquier atentado contra la libertad y la dignidad humanas.

Hijo de padre alemán, de ascendencia judía, y madre francesa, Max Aub nació en París, en junio de 1903. A los once años, huyendo de la Primera Guerra Mundial, se muda junto con sus padres a Valencia, España. Y ahí encontró su patria. Solía decir: “no se es de donde se nace, sino del país que se canta” (Aub, *Morir* 11–12). En tierras valencianas se nacionalizó español, se casó, publicó sus primeros libros y tuvo tres hijas. En Valencia se consolidó también su pensamiento político y comenzó a construir, en español, su obra literaria. Nada en sus orígenes franco-germanos indicaba que se convertiría en el brillante escritor español que llegó a ser. “Nunca he podido escribir nada en otra lengua”, afirmaría años después (Soldevila 2). Y, en efecto, no tiene ni una línea en alemán o francés, aunque sí escribió, con una ortografía deficiente, algunos textos menores, pequeñas bromas, en valenciano.

Tras el levantamiento militar encabezado por Francisco Franco que da lugar a la Guerra Civil española, Aub se ve forzado a emigrar a Francia en 1939. Pero unos meses después de su llegada a París, a instancias del gobierno de Franco que lo considera un comunista peligroso, Aub es detenido, interrogado y recluido, en varias ocasiones, tanto en la cárcel como en campos de concentración.¹ Más tarde, se le concede la autorización para inmigrar a México, donde se establece desde 1942 hasta el fin de sus días, treinta años después.

El exilio, pues, marcó la vida de este intelectual de izquierdas, de convicciones republicanas: la Primera Guerra Mundial lo traslada de París a Valencia, la Guerra Civil española lo regresa a París y el nazismo lo obliga a llegar finalmente a México. “Entre la riada de fugitivos de la noche de Europa”, afirma Muñoz Molina, se encuentra Max Aub, así como gran parte de las mayores inteligencias del siglo xx. Estos hombres, continúa, debieron volver a “empezar sus vidas prácticamente de la nada, sus vidas partidas por la mitad, despojadas de casi todo lo que a un ser humano le es lícito poseer a los cuarenta años (. . .)”. Pero al menos tuvieron la oportunidad de empezar de nuevo, y en México Max Aub creó la mayor parte de su obra literaria (Muñoz Molina 81).

Max Aub fue un escritor multifacético, que cultivó diversos géneros literarios: poesía, narrativa, ensayo, memorias, diarios, crónicas, guiones cinematográficos, etcétera. Los registros que emplea en su vasta obra son también

múltiples: lo mismo puede ser épico que intimista o paródico. Sin embargo, el teatro fue la pasión de su vida. Siempre se sintió hombre de teatro y afirmó que era su vocación más fuerte, aunque su relación con el mundo de las tablas no fue fácil; y su producción dramática ha sido escasamente llevada a la escena. ¿Por qué? Tal vez porque, a pesar de haber vivido la mayor parte de su vida en México, su obra se dirigía a un público español, o porque algunas de sus piezas parecen más bien discursivas, y hasta cierto punto alejadas de las normas que rigen la escena.

Su teatro es abundante, pero sobre todo proteico, ya que con frecuencia explora nuevas formas y estilos. Sin embargo, para la mayor parte de los críticos sus dramas más importantes son *La vida conyugal* (1942), *San Juan* (1942),² *El rapto de Europa* (1943), *Morir por cerrar los ojos* (1944) y *No* (1949).³ Para Doménech estas obras “se erigen como un friso de la primera mitad del siglo xx. A través de sus personajes de ficción sabremos de los hombres y mujeres que han vivido dictaduras, dos guerras mundiales, cárceles, campos de concentración, la persecución antisemita, el exilio, la ‘guerra fría’, el terror científicamente organizado. . .” (187). Por mi parte, he decidido en esta ocasión centrar la mirada en la tragedia *San Juan*, por tratarse no solo de una obra de teatro notable, sino porque me permite observar la forma en que se articula artísticamente una tragedia moderna.

La trama es bastante sencilla: en el verano de 1938, un barco de carga, el *San Juan*, transporta en condiciones infrahumanas a un gran número de judíos que, huyendo del antisemitismo, busca un puerto que les ofrezca asilo. La acción comienza cuando el barco, anclado frente a un puerto innominado de Asia Menor, espera respuesta a su solicitud de asilo. La petición les es denegada por lo que el barco se ve forzado a hacerse de nuevo a la mar, pero las precarias condiciones de la nave hacen que se hunda no bien se ha alejado de la costa. La obra se detiene justo antes de que todos los tripulantes mueran.

Antes de observar la composición y el sentido de esta obra dramática, vale la pena tomar en cuenta las circunstancias extraliterarias que rodearon al autor y considerar los posibles orígenes de la trama de *San Juan*. Max Aub, en tanto que judío y republicano, fue víctima de los regímenes totalitarios y sufrió en carne propia los rigores del exilio. Afirma que concibió esta obra cuando viajaba prisionero y maniatado en la bodega de un barco francés con destino a un campo de concentración en Argelia.⁴ “Encadenados de dos en dos, fuimos entrando en la bodega [. . .] No entraba más luz que la de una escotilla entreabierta”, recuerda el dramaturgo (Calles 174). Sin embargo, no parece muy probable que en esta terrible experiencia se agote su vínculo con el mundo extraliterario.⁵ Por el contrario, parece indispensable tener en cuenta el rechazo sistemático que, para la época en que Aub llegó a México, mostraron las autoridades de este país ante la inmigración judía, ya que difícilmente

una sensibilidad tan fina como la de Aub podía dejar de percibir los discursos sociales que bullían en su momento.

De 1933 a 1937 un importante número de judíos emigró de Alemania, huyendo de las prácticas antisemitas; pero es a partir de 1938, con la radicalización de las políticas del Tercer Reich y las primeras deportaciones a los campos de concentración, cuando se origina una verdadera crisis de refugiados que buscaban asilo desesperadamente. No era fácil encontrar países dispuestos a recibir judíos. Un caso icónico es el del buque *Saint Luis*, que en 1939 “no pudo encontrar asilo en el mundo para sus 937 pasajeros, judíos alemanes que tuvieron que regresar a Europa después de haber sido rechazados por el gobierno cubano” (Gleizer 35).⁶ La mayor parte de ellos murió en campos de concentración nazis. Otro caso notable es el del *Struma*: barco que trasladaba 790 judíos procedentes de Rumanía, que, tras buscar asilo infructuosamente, fue hundido por error por un submarino soviético (Doménech 192).

Se calcula que, para 1941, cerca de medio millón de judíos europeos lograron salir de los territorios ocupados por los nazis, y buscaron refugio en algunos países europeos, como Suiza, que permaneció neutral durante la Segunda Guerra, así como en algunas naciones asiáticas y del continente americano. Fuera del ámbito europeo, Estados Unidos fue el país que más refugiados acogió. Sin embargo, cuando esta nación cerró sus consulados en Alemania, América Latina adquirió un papel preponderante al convertirse en una de las pocas opciones para salir de las zonas ocupadas por el Reich. A ello se sumó la idea que todavía pervivía entre la población europea de América como un continente de oportunidades (Gleizer 37).

Desde luego no me detendré a considerar los diversos criterios que adoptaron las naciones latinoamericanas en relación con los exiliados europeos, pero sí interesa reflexionar, así sea brevemente, en las medidas asumidas en México; país que se ha tenido a sí mismo por una nación abierta y solidaria. Sin embargo, si se observa con atención se verá que, a despecho de lo que cabría pensarse si solo se toma en cuenta la buena acogida que tuvo para los exiliados españoles durante la Guerra Civil, y más tarde hacia los refugiados políticos de Latinoamérica, México ha sido un país que difícilmente ha tolerado las diferencias raciales y culturales.

Hacia 1923, el presidente Álvaro Obregón presentó un proyecto de ley en el cual se estipulaba la necesidad del Poder Público de “seleccionar a los inmigrantes y de excluir a los individuos que [. . .] no sean elementos deseables o constituyan un peligro de degeneración física para nuestra raza, de depresión moral para nuestro pueblo o de disolución para nuestras instituciones políticas” (Gleizer 43). Tres años más tarde, una nueva ley migratoria hacía énfasis en la necesidad de seleccionar “los elementos extraños” que vienen a mezclarse con los mexicanos, por el riesgo que supone la llegada de

individuos “nocivos y peligrosos” para la patria. Sin embargo, en dicha ley no se especifica quiénes eran esos elementos indeseables. Lo que sí se sabe es que durante los años veinte, mediante circulares confidenciales, se prohibió o limitó considerablemente la entrada de chinos, indios, negros, gitanos, árabes, polacos, rusos y húngaros. No son completamente transparentes los criterios que normaron estas decisiones; sin duda hubo razones económicas que buscaban proteger a los trabajadores nacionales, pero también operaron prejuicios raciales. Solo a manera de ejemplo, se puede citar el comunicado de 1927 de la Secretaría de Relaciones Exteriores en el que se señala que una de las razones para prohibir la inmigración es “evitar la mezcla de razas que se ha llegado a probar científicamente producen una degeneración en los descendientes”. Un año más tarde el Departamento del Distrito Federal afirmaba que no se podía mejorar la raza “‘ayuntando’ a los mexicanos con ‘individuos de insignificante linaje’” (Gleizer 44).

A lo largo de los años treinta se endurecieron las restricciones migratorias, y se emplearon cada vez más consideraciones de tipo racial. En 1934 se calificó la inmigración judía como “la más indeseable de todas”. Y para la Segunda Guerra Mundial solo se permitía la entrada a México a los españoles y sus descendientes latinoamericanos, y, como excepción, a los estadounidenses y canadienses (Gleizer 47, 49).⁷ Con todo, dado que en los primeros años del nazismo se recibieron en México pocas solicitudes de asilo por parte de la comunidad judía, el antisemitismo mexicano no tuvo, en principio, grandes consecuencias (Gleizer 67). Sin embargo, para 1938, con la Anexión de Austria por los alemanes, se agudiza la crisis de los refugiados judíos (Gleizer 105). Durante ese año se intentaron diversos acuerdos internacionales para apoyar el reasentamiento de la población judía perseguida por el nazismo. El fracaso de dichos intentos le dio a la política exterior mexicana un buen pretexto para no hacer nada en favor de los refugiados, en tanto no se llegara a acuerdos con las otras naciones (Gleizer 119).⁸

Rebasa las posibilidades de este estudio dar cuenta de los conflictos políticos y sociales que se dieron alrededor del problema de asilo a los judíos perseguidos por el nazismo. Por lo que solo traeré a colación unos casos emblemáticos de situaciones similares a las que recrea Max Aub en *San Juan* —y que, por la cercanía temporal con su llegada a México, es muy posible que haya conocido—. Me refiero, en primer lugar, a lo sucedido a la llegada a costas veracruzanas, en octubre de 1938, del vapor *Orinoco*, en el que viajaban 21 refugiados judíos, seis de ellos provenientes de campos de concentración, que contaban con visas de turista, y a quienes el gobierno mexicano impidió que desembarcaran.

Pese a las diversas solicitudes en favor de los refugiados (incluida la del embajador norteamericano Josephus Daniels), “la decisión de no permitir el

desembarco fue tomada por la Secretaría de Gobernación y ratificada por [el presidente] Lázaro Cárdenas, quien era el único que tenía la facultad de revocar las órdenes dadas” (Gleizer 137). Este suceso histórico tuvo lugar al año siguiente de que el mismo Cárdenas diera asilo a 460 niños españoles, y de que se ofreciera a los intelectuales republicanos las condiciones necesarias para realizar su labor —de donde nace la “Casa de España” en México (hoy Colegio de México)—. Muy poco tiempo después,

[a] pesar de la experiencia del *Orinoco*, continuaron llegando barcos con refugiados judíos, aunque ninguno obtuvo de las autoridades mexicanas el permiso de desembarco. El *Iberia*, por ejemplo, arribó a Veracruz en noviembre de 1938, y pese a las múltiples acciones que el Comité Pro-Refugiados realizó ante la Secretaría de Gobernación, y al hecho de que los pasajeros tenían visas de turistas, el permiso de desembarco fue negado. El *Flandre* lo hizo en junio de 1939, y aunque extraoficialmente se dijo que se permitiría el desembarco de aquellos que contaran con la cantidad de 1500 dólares, las autoridades resolvieron tal propuesta negativamente. (Gleizer Salzman 130)⁹

Como puede verse, hay más de un caso históricamente verificable que se compara con lo que sucede en el *San Juan* de Aub, por lo que puede pensarse que el escritor no solo apela a su propia experiencia como prisionero en el buque de carga *Sidi Aicha*, sino a una realidad sociopolítica vigente en su llegada a México. No parece exagerado afirmar que, en ese momento, buena parte del mundo civilizado se mostraba miedoso y egoísta, y presenciaba inmutable la tragedia del pueblo judío y la del pueblo español que se rebelaba contra la dictadura. Sin embargo, como veremos más adelante, la riqueza de este texto dramático nos permite tender puentes hacia una lectura de carácter más bien universal y simbólico.

La acción de *San Juan*, su travesía, transcurre en poco más de 24 horas, en el verano de 1938. La indicación que precede el inicio de la obra señala con precisión cómo avanza el tiempo a lo largo de los tres actos que la integran:¹⁰ “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” (99). El espacio en el que se desarrolla la trama es el buque de carga *San Juan*, que durante los primeros dos actos permanece anclado, a una milla, o poco más, de un puerto de Asia Menor, y se encuentra dividido, por un corte vertical, en diversos ambientes, que se ofrecen a la vista

del espectador: la bodega, una escalera que conduce a cubierta, el puente de mando. . .

Los personajes que aparecen enlistados al comienzo de la obra, entre la tripulación y los pasajeros (niños, jóvenes y viejos, casi todos judíos), suman más de cuarenta. Sin embargo, más adelante sabremos, por boca de uno de ellos, que habitan este microuniverso más de quinientas almas, contando solamente a los pasajeros: “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” (123); judíos en su gran mayoría, procedentes de diversos países como Alemania, Austria, Hungría y Rumania que huyen del nazismo. El destino que comparten todos ellos es el mismo: sin lograr conseguir un puerto que les dé asilo, se dirigen sin saberlo a la muerte.

Como vemos, la travesía del *San Juan* constituye una sencilla línea argumental. Sin embargo, la obra se construye mediante una sucesión de pequeñas escenas, que en algunos casos no llegan a ser más que breves pincelazos, de unos cuantos parlamentos. Vemos, por ejemplo, a niños jugando a los piratas; a una joven embarazada —que parece sufrir algún tipo de retraso mental— que busca simplemente que le cuenten un cuento; a los oficiales del barco discutiendo sobre lo que les espera de no conseguir la autorización para el desembarco; a unos viejos que disputan por la posesión de una cuchara. Muchos de estos personajes ni siquiera tienen un nombre; son simplemente un Niño, Otro, una Vieja, el Oficial 1°. Destacan, sin embargo, de este microuniverso, dos historias de amor y varios intentos de fuga, de muy distinta índole. Pero aun estas historias, mucho más desarrolladas, que tienen por protagonistas a personajes con nombre propio, más individualizados —y por lo tanto portadores de conciencia—, se desarrollan mediante el entretrejimiento de pequeños momentos que, en una suerte de caleidoscopio, le permiten a Max Aub mostrar los conflictos humanos desde distintas perspectivas.¹¹

Para cuando se abre la pieza, nos enteramos que todos los personajes llevan el mismo tiempo en el barco, “tres meses de angustia, de suciedad, y hasta de hambre” (109); “¡Tres meses esperando contestaciones! ¡Tres meses de súplicas y negativas!” (108). De este modo, y no sin razón, la obra ha sido vista como una tragedia coral; es decir, de protagonista colectivo. Sin embargo, resultará fundamental considerar las enormes diferencias que existen entre estos personajes, mejor perfilados, que se distinguen de la masa. Y es que, si se observa con atención, el barco en el que todos se hallan constreñidos —“ra-tonera de hierro recalentado” (112), en palabras de uno de los jóvenes— es casi un laboratorio de las conductas y pasiones humanas.

Despojados de todos sus bienes —“a nosotros nos lo han quitado todo” dice una niña (107)—, huyendo del exterminio nazi, la vida que pudiera considerarse “normal” es ya tan distante que “parece otra vida”. Sus antecedentes inmediatos hablan de destrucción y aniquilamiento: “¿Quién me devolverá a mi madre? ¿Quién a mi padre? Ahí, tirados en el arroyo, como dos sacos de paja, como dos peleles. . .” (110), exclama Efraím, uno de los jóvenes de a bordo.

De tanto en tanto llegan noticias del mundo de afuera, el de tierra firme, que aluden a situaciones históricamente verificables, es decir, que vinculan la ficción con sucesos efectivamente acaecidos en la realidad extraliteraria. Por ejemplo, Guedel informa que se ha sabido por la radio que “los republicanos españoles han comenzado una ofensiva por el Ebro” (116). Este dato alude con bastante claridad al crucial enfrentamiento que, en 1938, en plena Guerra Civil española, tuvo lugar en el valle del Ebro: durante cuatro meses se realizaron una serie de combates que supusieron un enorme derramamiento de sangre, y concluyeron con la derrota de los republicanos.

Pero la intolerancia y el racismo no son atributo privativo de aquellos que los persiguen. A lo largo del primer acto, en los diversos “cuadros” que lo integran, se pueden observar actitudes igualmente discriminatorias por parte de los propios judíos. La violencia puede dirigirse contra ellos mismos. Carlos, por ejemplo, “espléndido, rubio y fuerte” (110), hijo de madre gentil y padre judío, es quizá el personaje más elaborado de la obra: sufre un conflicto de identidad que lo lleva a despreciar a su propia raza por el estigma social que supone ser judío. Con una buena dosis de agresividad, desea impedir que su hermana Raquel mantenga una relación amorosa con Efraím, un judío pobre. Espera que su hermana se case no con una sanguijuela —“no quiero tener sobrinos en forma de sanguijuelas” (111)—, sino con un “ciudadano”, para “olvidar la sangre que Dios nos ha dado, ese Dios para todos que dicen que tus abuelos inventaron. Esa sangre que no notamos y que todos nos sacan a la cara” (111). Así, el desprecio de Carlos se vuelca contra Efraím por dos razones: es judío y es pobre.

Pero también vemos expresiones de odio racista de algunos miembros de la comunidad hebrea contra los gentiles. Los padres de Sonia, por ejemplo, se oponen con furia a que su hija sostenga relaciones amorosas con un oficial de la embarcación en que viajan. “¿Quieres nuestra perdición eterna?”, “Nunca consentiremos mezclarnos con herejes” (119), son algunas de las frases que le espetan a la joven.

Como puede advertirse, Max Aub intenta evadir una situación maniquea en la que los judíos sean, sin más, las víctimas. Ese mismo grupo de perseguidos por la intolerancia racial es capaz de ejercerla contra los otros. Y Leva, el personaje de más altos valores éticos, lo señala con toda claridad: “¿Os dais

cuenta de que predicáis lo mismo que nos tiene aquí? [. . .] 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?’ (120). El primer acto se cierra con un breve parlamento que busca insistir en el asunto, pero que dramáticamente parece muy poco justificado, al punto de parecer ingenuo. Aparece en cubierta un negro, quien sostiene el siguiente diálogo con una mujer vieja:

- Negro: (*A Sara*) ¿Usted es de a boldo?
 Sara: Sí.
 Negro: ¿De las que viajan?
 Sara: Sí.
 Negro: ¿Judía?
 Sara: Sí.
 Negro: (*Muy desesperado.*) ¡He peldido!
 Sara: ¿Qué ha perdido?
 Negro: Una apuesta. Me dijeron que eran como todos. Yo no lo podía creer. Porque, si son como todos, ¿por qué no los habían de dejar desembarcar, no?
 Sara: ¿Qué creía que éramos?
 Negro: (*Tras una duda, vergonzosamente.*) Negros. . . (127–128)

Llama la atención la ingenua reproducción del habla del negro, lo mismo que la gratuidad de la escena, en términos de la acción dramática: el personaje del Negro no volverá a aparecer en toda la obra ni hay nada que justifique su presencia en el barco. El objetivo central es, básicamente, dejar asentada una postura ideológica, que se opone a cualquier forma de discriminación (religiosa o racial) y, por tanto, va más allá del puro antisemitismo.

Las actitudes éticas de los personajes más caracterizados cubren un amplio diapason que va de la mezquindad más ruin o la generosidad. Sin embargo, me parece que, en *San Juan*, Max Aub opone, básicamente, dos actitudes vitales diferentes: la del individualista, que piensa que puede salvarse solo, sin considerar al Otro, y la de aquellos que creen en la acción solidaria y colectiva.¹² Hay, dentro del grupo de jóvenes que pueblan este universo dramático, un caso que ilustra muy bien estas actitudes polarizadas: el de Carlos y Leva. Ya en el primer acto se nos ofrece un indicio de esto: tras el enfrentamiento entre Efraím y Carlos, Leva interviene y tiene lugar el siguiente diálogo:

- Leva: Todo ese odio, todo ese remordimiento, ¿por qué no lo empleas en algo útil, en algo de provecho?
- Carlos: ¿Crees que se puede hacer algo de provecho aquí, en esta ratonera de hierro recalentado?
- Leva: Siempre se puede hacer algo, sea donde sea. (112)

Para el segundo acto, los lectores/espectadores sabremos que Carlos escapó solo del barco, pero fue capturado y devuelto por la policía. A su regreso lo vemos sufrir, revolve en sí mismo y odia al mundo entero, incluidos los propios judíos, que se dejan matar sin oponer resistencia:

[. . .] Si me odio a mí mismo, ¿cómo quiere que ame a los otros?
[. . .]
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 despreciarlo y odiarlo en vuestro corazón os basta para salvaros. Relamiéndoos la baba del odio os consoláis, 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!
[. . .] (144)

Más adelante, ya en el tercer acto, cuando la embarcación sufre el temporal que lo hará naufragar, el escepticismo y la indiferencia de este personaje hacen que ni siquiera esté dispuesto a colaborar con la tripulación, que intenta por todos los medios que el *San Juan* no sucumba.

- Oficial 1º: Necesitamos dos hombres más, para el carbón.
Dos voluntarios. . .
- Rabino (a Carlos): ¿No va?
- Carlos: ¿Yo? Por mí, que se hunda el mundo. (171)

En contraparte, Leva, el joven comunista —antes de que el barco tenga que hacerse nuevamente a la mar, y posteriormente naufrague—, consigue una acción colectiva: fugarse, junto con un pequeño grupo de muchachos, para ofrecer su apoyo a la lucha republicana en España.

Con todo, no es Carlos, sino el banquero Bernheim, el personaje que encarna el individualismo más despiadado. A lo largo de la obra intentará todo tipo de estrategias para salvarse solo: primero buscará, sin conseguirlo, sobornar al Capitán del barco, para que permita su desembarco: “¿no le parece a usted un crimen que yo, con el dinero que poseo, tenga que ir por estas costas dando bandazos como todos estos pobrecitos que no tienen donde caerse muertos? No, si yo no me quejo del trato de a bordo: ustedes hacen lo que pueden. . . Pero, vamos a ver, mi Capitán: ¿no habría un medio de. . . desembarcarme?” (123). Más adelante el Banquero consigue sobornar al Médico de a bordo con el fin de que ordene su descenso por cuestiones de salud. Sin embargo, una vez más el Capitán no cede: “[Al médico] ¿Cuánto te ha dado Bernheim por tu certificado? A mí no me importaría que desembarcaran no uno, sino todos. Tú sabes que he hecho lo posible. Pero a lo que no estoy dispuesto, por todo el oro del mundo, es a que desembarque uno solo, y que ese uno, además, sea el más rico de los pasajeros” (140).

Como vemos, hay también en esta situación límite, de prisión e incertidumbre —que propicia la exploración de las conductas y las pasiones humanas—, otro personaje que, sin ser un idealista dispuesto a la acción rebelde, muestra una integridad moral que vale la pena destacar. Me refiero al Capitán del barco, quien, si bien se atiene a las órdenes que recibe, se esfuerza por lograr que se autorice el desembarco; rechaza los intentos de soborno del Banquero, e íntimamente se alegra al enterarse de la fuga de los jóvenes comunistas liderados por Leva: “Así, muy bajo, le diré que me alegro. Y les deseo la mejor suerte” (148). Un poco más adelante, durante el tercer acto, vemos al Capitán enfrentar la catástrofe con entereza y vigor, conduciendo a su tripulación en una lucha titánica contra las fuerzas desbordadas de la naturaleza, en las precarias condiciones materiales del barco —al que la insensibilidad y avaricia de la compañía naviera proveyó de un carbón de ínfima calidad—.

Pero, más allá de los conflictos individuales y las microhistorias que se desarrollan en *San Juan*, lo cierto es que se trata de un colectivo que sufrirá un mismo destino aciago. Pero, ¿se puede hablar de tragedia cuando ninguno de los personajes es responsable de su desgracia? No hay error trágico (*hamartia*) que explique la persecución que sufren los judíos, ni su terrible final. Tampoco son culpables de arrogancia funesta (*hybris*) que dé lugar a la tragedia. La “culpa” de los judíos estriba en haber nacido en circunstancias históricas adversas; y sus posibilidades de acción son sumamente limitadas, en la medida que se

enfrentan a un poder colosal que destruye: el odio antisemita, la indiferencia de la humanidad que les niega refugio, y la violencia de una tormenta en el mar.

Desde mi punto de vista, a pesar de todas las diferencias que tiene *San Juan* con la forma trágica, tal como aparece en la antigüedad clásica, podemos encontrar en ella huellas significativas del género que nos permiten hablar de una tragedia moderna. En ella se reconoce la crueldad del hombre contra sí mismo, concretamente contra seres inocentes, y se le otorga dignidad al sufrimiento del hombre común.¹³ En este caso, los personajes enfrentan, con todas sus miserias y grandezas a cuestas, la indiferencia del Otro, el odio y finalmente la muerte. En palabras de Octavio Paz,

La tragedia de Max Aub no tiene héroes. Mejor dicho, el héroe es un barco y una raza. El destino, la fatalidad antigua, ha sido substituida por dos potencias: el viejo, ciego mar y . . . la estupidez y la ceguera de los gobiernos democráticos. Una fatalidad ciega y una fatalidad miope. El antiguo destino obraba de un modo diverso: sus actos, por más oscuros y caprichosos que aparecieran, poseían un secreto designio y de alguna manera expresaban un indescifrable sentido de la Justicia. El destino contemporáneo obra como una simple fatalidad social y en sus designios no interviene la Justicia, sino el movimiento de una sociedad estéril y que ha perdido todo, menos el deseo de dormir. (199)

Estamos, pues, frente a una tragedia secular, en la que no hay, en rigor, una dimensión metafísica significativa, ya que la desgracia proviene de circunstancias de orden político y militar; en otras palabras, se ha perdido el vínculo con un sentido trascendente que explique la desgracia de los seres, tal como aparece en la poética de la antigüedad. Queda, en cambio, de entre las características del género trágico en su acepción clásica —forma estética que soporta el peso de un mundo en crisis—, la sensación de precariedad de la existencia humana, el dolor y el duelo; *pathos* que puede conducirnos a la catarsis.

Es pertinente recordar también que, desde sus orígenes en la antigüedad griega, la tragedia se ha alimentado del mito, esos relatos esenciales que nos permiten explicar la conducta de los seres humanos. Otro tanto puede decirse de la tragedia configurada por Max Aub ya que, si bien tiene, como se vio al comienzo de este ensayo, claros nexos con referentes históricos precisos, me parece innegable también que los trasciende para adquirir una dimensión simbólica, al conectarse con el fenómeno de la exclusión del Otro, del diferente. Pensemos cómo la imagen de este barco solitario evoca las naves de los

locos que, surcando los mares a la deriva, navegaban en la Edad Media sin un destino final.

En su *Historia de la locura*, Michael Foucault relata cómo los locos con frecuencia han sido segregados de la vida en sociedad y que hacia el siglo xv, en Alemania, no era extraño que se los expulsara de las ciudades, entregándolos a barqueros que los transportaban sin un rumbo fijo. No resultan del todo transparentes las razones por las que se llegó a expulsar de esta manera a los enfermos mentales, ya que desde la Edad Media existían lugares, y recursos, destinados para ocuparse de ellos; por lo que no siempre eran desterrados. Con todo, el estudioso apunta la hipótesis de que se expulsaba a los locos *extraños*, es decir, a las personas ajenas a una comunidad determinada, a los que no formaban parte de sus ciudadanos. Aunque el mismo investigador acepte que esto no fue siempre así, ya que había sitios donde se albergaba a los locos no autóctonos. Tal es el caso de Núremberg, en donde se concentraba una cantidad de insanos mayor que la que pudiera provenir de la misma ciudad. Algunos de ellos —que no eran tratados sino encarcelados— probablemente provenían de otras ciudades y fueron entregados por marinos y mercaderes (Foucault 23–25). Pero más allá de sus orígenes históricos, el hecho es que la nave de los locos ha fascinado a la imaginación artística y literaria hasta el punto de convertirse en un símbolo de la exclusión, que ha seguido reelaborándose incesantemente hasta la actualidad.¹⁴ De igual manera, en la tragedia de Aub, los judíos son los Otros, los marginados, los diferentes, los prisioneros, obligados al viaje continuo, al exilio, entregados al oscuro mar de la incertidumbre.

Ya otros críticos han visto la dimensión simbólica de la propuesta de Aub; tal es el caso de Ángel Borrás, quien apunta con sumo tino las coordenadas que permiten proyectar en la lectura de esta obra un símbolo todavía más abarcador, el del destino del hombre.

La imagen solitaria del barco que se hunde en las aguas tumultuosas de las costas de Asia Menor es todo un símbolo. Sus ocupantes lo llaman “cárcel”, “barco de lamentaciones”. Es el lugar del confinamiento físico, pero, a la vez, imagen de nuestro mundo a la deriva. Los refugiados en él están separados de sus tierras, de la tierra y de toda la humanidad que, con mentes y corazones cerrados, ignoran el grito doloroso de otros seres humanos. (76)

Como puede verse hay aquí otra propuesta de lectura, otra posibilidad de interpretación que nos lleva a pensar en la humanidad entera viajando, en medio

del dolor, sin más certeza que la muerte como destino final. Desde mi punto de vista es tal la densidad de sentidos que nos ofrece el *San Juan* de Aub que, sin ser excluyentes, nos permite observar en la obra la recreación de un momento histórico específico, marcado por la persecución nazi, lo mismo que una tragedia que le da dimensión al dolor de los seres humildes, que recupera la idea de la marginación y expulsión a la que son condenados los Otros, y esta última, en la que quien viaja en medio de las oscuras aguas, sin más destino que la muerte, es la humanidad entera.

Para terminar, quisiera insistir en que, si bien Max Aub transforma algunos de los elementos característicos del género trágico, según fue concebido en la antigüedad clásica, es posible percibir en esta obra la “memoria del género” y hablar de una tragedia moderna que nos ofrece la posibilidad de alcanzar un conocimiento profundo de la naturaleza del hombre.

NOTAS

1. Entre marzo y abril de 1940, el embajador de España en Francia, el franquista José Félix de Lequerica, recibió una denuncia anónima contra Max Aub en la que se le acusa de ser, además de judío, un comunista peligroso. A partir de esta imputación difamatoria, las autoridades francesas emiten una orden de búsqueda, y Max Aub es detenido, por primera vez, unos días más tarde y es enviado primero al campo de Roland Garros y luego al campo disciplinario de Vernet d’Ariège, donde permanecerá encarcelado hasta noviembre de ese mismo año. A partir del 21 de noviembre permanece en arresto domiciliario en Marsella. Tras una serie de vicisitudes, es detenido una vez más en Niza, y nuevamente liberado. En septiembre de 1941 es recluido y devuelto al campo de Vernet. A finales de noviembre es enviado, vía Argel, al campo de Djelfa, reservado para los presos políticos considerados peligrosos, particularmente destinado para internar a los que lucharon en la Brigadas Internacionales durante la guerra de España. En este campo permaneció confinado Max Aub, junto con unas 1200 personas, por aproximadamente nueve meses, en terribles condiciones. Finalmente abandona Djelfa y llega a Casablanca, de donde se embarca hacia México en septiembre de 1942. Para una revisión detallada de este periplo, ver el capítulo v de *Max Aub en el laberinto del siglo xx* de Juan María Calles.
2. *San Juan* se estrenó en Madrid el 25 de febrero de 1998 en el Teatro Principal de Valencia, cincuenta y cinco años después de su primera edición en México, en 1943. La primera edición española, publicada en la revista *Primer Acto*, data de mayo de 1964.
3. Algunos estudiosos, como Ricardo Doménech, afirman que *San Juan* es la mejor obra de Max Aub, y una de las mejores del teatro español del siglo xx (191). Elogios similares ha merecido de críticos como Manuel Aznar Soler, Domingo Pérez Minik,

- Rafael Bosch, Ricard Salvat, José-Carlos Mainer, Arturo de Hoyo, José Monleón, Buero Vallejo, entre otros. Para mayores referencias, véanse el Estudio introductorio y el Apéndice de la edición de *San Juan* de Manuel Aznar Soler.
4. Max Aub se refiere al buque de carga *Sidi Aicha*, en cuya bodega fue embarcado, en calidad de prisionero, el 27 de abril de 1941, para ser conducido del campo de concentración de Le Vernet d'Ariège al de Djelfa en Argelia, entonces bajo el dominio de Francia. Ver la nota 4 de la edición de Manuel Aznar Soler de *San Juan* de Max Aub.
 5. Arie Vicente sostiene que Aub debió conocer “la tragedia de numerosos barcos judíos buscando asilo de puerto en puerto” (94).
 6. Después de la negativa cubana, la embarcación se dirigió a Florida, obteniendo el mismo resultado. Ante la falta de alternativas, tuvieron que volver a Europa. “Por entonces los pasajeros no tenían problemas en ocultar sus llantos cuando paseaban por el barco —uno de los pasajeros incluso se cortó las venas y se arrojó por la borda, desesperado—” (“El barco de refugiados judíos”). A pesar de que no tuvieron que volver a Alemania, y de que muchos de los pasajeros se salvaron, más de 250 murieron a causa de la avanzada nazi. Ver: “El barco de refugiados judíos que nadie quiso recibir en América” de Mike Lanchin.
 7. Partiendo de la idea de que la sociedad mexicana se conformaba de dos matrices culturales, la española y la indígena, todo lo demás era considerado anómalo e inadecuado. Para el caso particular de los judíos, su no “asimilabilidad” “partía de una gama diversa de teorías raciales y seudocientíficas, así como de enraizados prejuicios [. . .]. También influyó el antijudaísmo tradicional de corte cristiano, de fuerte raigambre en las sociedades mayoritariamente católicas” (Gleizer 55).
 8. A pesar de todo, un pequeño número de judíos pudo entrar a México valiéndose de algunos intersticios en la ley migratoria o aprovechando la excepción que les otorgaba el hecho de contar con familiares asentados en ese país (Gleizer 127).
 9. Arie Vicente afirma que cuando el *Flandre* llegó a Veracruz, se dio refugio a 327 republicanos, pero se les negó a 104 judíos alemanes que tuvieron que regresar (94).
 10. El texto dramático está dividido en unidades mayores o actos, que a su vez no se segmentan en escenas claramente delimitadas. Los títulos que señalan las divisiones, que podrían llamarse menores, advierten de cambios de espacio; pero en cada uno de esos lugares se suceden diversos “momentos” con distintas configuraciones de personajes. De esta manera, se construye todo un universo dramático, lleno de matices y contradicciones.
 11. Para Francisco Ruiz Ramón, *San Juan* es una tragedia construida, mediante “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” (254).
 12. Ángel A. Borrás señala que una de las constantes en el teatro de Aub es, precisamente, la “lucha en contra de la indiferencia hacia los sentimientos humanos en un

mundo lleno de injusticias”. Ya que, para el crítico, “Aub ha adoptado una toma de conciencia, el sentir que el hombre es responsable frente al hombre. Se ve obligado a atestiguar el suplicio de su tiempo para que toda la humanidad se motive a actuar para combatir este sufrimiento” (37–38).

13. Jesús Maestro ha elaborado ampliamente esta propuesta, que parte del estudio de la *Numancia* de Cervantes y del *Woyzeck* de Büchner. Véase por ejemplo el capítulo 7 de su libro *Calipso eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro*, pp. 211–235.
14. Menciono de entre los muchos que podría traerse a colación en *La nave de los locos* de Sebastian Brant, Hieronimus Bosch, Pío Baroja, Katherine Ann Porter, Cristina Peri Rossi, y un largo etcétera.

OBRAS CITADAS

- Aub, Max. *San Juan*. Ed. Manuel Aznar Soler. Sevilla: Renacimiento, 2006.
- _____. *Morir por cerrar los ojos*. Ed. Carmen Venegas Grau. Sevilla: Renacimiento, 2007.
- Aznar Soler, Manuel. “La recepción crítica del ‘San Juan’, de Max Aub (1943–1945)”. *Max Aub: veinticinco años después*. Ed. Ignacio Soldevila Durante y Dolores Fernández Martínez. Madrid: Editorial Complutense, 1999. 17–44.
- _____. “*San Juan*, de Max Aub: una tragedia abierta de su ‘Teatro Mayor’”. Max Aub, *San Juan*. Sevilla: Renacimiento, 2006. 9–64.
- Borrás, Ángel A. *El teatro del exilio de Max Aub*. Jerez, España: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1975.
- Calles, Juan María. *Max Aub en el laberinto del siglo xx. La escritura en libertad*. Vilaboa, Pontevedra: Ellago Ediciones, 2010.
- Camus, Albert. “Discurso del 10 de diciembre de 1957”. *Obras 5*. Ed. José María Guelbenzu. Madrid: Alianza Editorial, 2013. 163–169.
- Doménech, Ricardo. *El teatro del exilio*. Madrid: Cátedra, 2013.
- Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*, I. Trad. Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Gleizer, Daniela. *El exilio incómodo. México y los refugiados judíos, 1933–1945*. México, D.F.: El colegio de México, et. al., 2012.
- Gleizer Salzman, Daniela. “La política mexicana frente a la recepción de refugiados judíos (1934–1942)”. *México, país refugio. La experiencia de los exilios del siglo xx*. Ed. Pablo Yankelevich. México, D.F.: Plaza y Valdés, et. al., 2002. 119–140.
- Lanchin, Mike. “El barco de refugiados judíos que nadie quiso recibir en América”. *BBC News*, 19 mayo 2014.
- Maestro, Jesús G. *Calipso eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro*. Madrid: Verbum, 2013.

- Muñoz Molina, Antonio. “Max Aub. Una mirada española y judía sobre las ruinas de Europa”. *Max Aub: veinticinco años después*. Eds. Ignacio Soldevila Durante y Dolores Fernández Martínez. Madrid: Editorial Complutense, 1999. 77–88.
- Paz, Octavio. “Reseña crítica de *San Juan* de Max Aub”. Max Aub, *San Juan*. Ed. Manuel Aznar Soler. Sevilla: Biblioteca del exilio, 2006. 198–201.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español del siglo xx*. Madrid: Cátedra, 2007.
- Soldevila, Ignacio. “Más Aub y la tradición literaria española”. *Entresiglos* (2003): 1–17.

Gidi, Claudia. “Surcando los mares a la deriva. La tragedia *San Juan* de Max Aub”. *Huellas de lo trágico en la cultura española moderna*. Ed. Luis M. González y Rakhel Villamil-Acera. *Hispanic Issues On Line 27* (2021): 89–105. Web.