

## La verdadera historia de la génesis de la famosa tragedia de Max Aub: *San Luis*, pre-texto de *San Juan*

## The true story of the genesis of Max Aub's famous tragedy: *San Luis*, *San Juan's* pre-text

---

ESTHER LÁZARO SANZ

Universidad Autónoma de Barcelona. Departamento de Filología Española. Edifici B. Carrer de la Fortuna, s/n. 08193 Bellaterra. Cerdanyola del Vallès (Barcelona, España).

Dirección de correo electrónico: [esther.lazaro@uab.cat](mailto:esther.lazaro@uab.cat).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7250-0237>.

Recibido/Received: 15-1-2026. Aceptado/Accepted: 1-3-2026.

Cómo citar/How to cite: Lázaro Sanz, Esther (2026). "La verdadera historia de la génesis de la famosa tragedia de Max Aub: *San Luis*, pre-texto de *San Juan*". *Castilla. Estudios de Literatura*, 17, pp. 566-602. DOI: <https://doi.org/10.24197/enq5db22>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

**Resumen:** Este trabajo propone un análisis comparativo entre los materiales genéticos inéditos titulados *San Luis* y la tragedia aubiana *San Juan*, para tratar de demostrar cómo las similitudes entre ambos títulos nos permiten hablar del primero como un pre-texto de la tragedia y cómo estos materiales dialogan tanto con otras de las obras que el autor escribió en Francia al inicio de su exilio republicano, como con hechos históricos acontecidos en la contemporaneidad de la escritura.

**Palabras clave:** Max Aub; literatura dramática; exilio republicano; San Juan; genética textual.

**Abstract:** This paper undertakes a comparative analysis of the unpublished genetic materials titled *San Luis* and the Aubian tragedy *San Juan*, with the aim of demonstrating how the affinities between both titles enable us to regard the former as a pre-text of the latter. Furthermore, it explores how these materials engage in dialogue not only with other works composed by the author in France at the onset of his Republican exile but also with historical events contemporaneous with their writing.

**Keywords:** Max Aub; dramatic literature; spanish republican exile; San Juan; textual genetics.

---

*A Manolo*

## INTRODUCCIÓN

En *San Juan*, una de las obras más célebres del dramaturgo Max Aub, el autor nos cuenta la tragedia de un barco a la deriva que ningún país quiere dejar atracar porque los pasajeros son refugiados judíos a los que nadie quiere dar asilo.<sup>1</sup> La acción de esta pieza coral se sitúa en 1938, en pleno auge del nazismo en Europa, pero su problemática sigue siendo tristemente vigente en pleno siglo XXI. Como se verá en este trabajo, Aub situaba la génesis de esta tragedia en su propia experiencia vital. Sin embargo, el trabajo de campo llevado a cabo en archivos nacionales e internacionales nos permite poner en duda esta versión del autor al hallar manuscritos inconclusos y numerosas notas reunidos bajo el título de *San Luis*.

Tras un vaciado exhaustivo, se han podido recuperar, por un lado, del acervo Max Aub del Archivo Histórico del Colegio de México, inserto en el Archivo Institucional del Colegio de México, los materiales principales que se utilizarán en este trabajo, a saber: una libreta que tiene escritas en tinta negra sus treinta y una primeras páginas, por ambas caras, con alguna corrección a lápiz, y en cuya cubierta podemos leer las iniciales S. L., también manuscritas; y dos copias idénticas mecanografiadas del contenido casi íntegro de dicha libreta. Por otro lado, aportarán otros antecedentes textuales varias notas manuscritas en referencia al *San Luis* en distintas libretas de contenido misceláneo del fondo Max Aub del Arxiu de la Diputació de València, custodiado en la Fundación Max Aub, sita en Segorbe (Castellón).<sup>2</sup>

El objetivo de este trabajo, pues, no es otro que, siguiendo los preceptos de la genética textual y de la literatura comparada, describir y analizar estos materiales inéditos manuscritos y mecanoscritos<sup>3</sup> para tratar

<sup>1</sup> Para estudios más extensos de esta obra, véase Aznar Soler (2006) y López García (2013, pp. 147-192).

<sup>2</sup> Para una descripción detallada de dichos materiales, véase Lázaro Sanz (2019, pp. 215-216).

<sup>3</sup> A pesar de que hoy en día la genética textual, al referirse a un manuscrito, «no solo alude a versiones “a mano”» (Lluch-Prats, 2012, p. 99), ya que entiende que «un manuscrito del siglo XX puede perfectamente estar mecanografiado» (Bellemin-Noël, 2008, p. 55), en este trabajo sí hemos distinguido, en el sentido literal, entre manuscrito y mecanuscrito a la hora de describir y presentar los materiales, aun sabiendo que todos conforman lo que en la citada disciplina se considera un manuscrito moderno, es decir, «un borrador, como

de demostrar cómo las similitudes entre *San Luis* y *San Juan* nos permiten hablar del primero como un pre-texto de la célebre tragedia aubiana; cómo estos materiales dialogan tanto con otras de las obras que el autor escribió en Francia al inicio de su exilio republicano, como con hechos históricos acontecidos en la contemporaneidad de la escritura; y desmentir también varias de las afirmaciones que, hasta la fecha, se han tomado por ciertas respecto a esta pieza. De ahí que este análisis se presente en relación a la versión final publicada, *San Juan*, con el fin de señalar el significativo valor que tienen para el estudio completo de la emblemática tragedia judía de Max Aub.

## 1. *SAN LUIS* (1939): ANTECEDENTES DE *SAN JUAN*

### 1. 1. La fecha de escritura y su contexto

Lo primero que encontramos en el manuscrito es la fecha de escritura, al menos inicial: “9. 10. 39”. El nueve de octubre de 1939, el autor se encontraba en su exilio republicano en París, había terminado ya de escribir *Campo cerrado*, y lidiaba con el dilema de irse a México, como quería André Malraux, a promocionar la película *Sierra de Teruel*, cuyo estreno había sido prohibido en Francia, o quedarse en Europa para ayudar en la lucha contra el fascismo, como finalmente hizo (Malgat, 2013, pp. 85-87).

Esta fecha que Aub anota en la primera página de *San Luis* implica mucho más que una simple concreción temporal de la composición de la obra, y es que Aub siempre aseguró que *San Juan* se le había ocurrido “maniatado en la bodega de un barco francés peor que este SAN JUAN de mi tragedia” (Aub, 2006, p. 150), es decir, como pronto, a finales de 1941, ya que embarcó en el Sidi Aicha (o Sidi-Aissa) el 27 de noviembre de ese año, para pasar del campo de Le Vernet d’Ariège, en Francia, al campo de Djelfa, en Argelia, “réservé aux prisonniers politiques jugés dangereux en métropole” (Malgat, 2013, p. 100). No solo en la cita de Aub anteriormente referida —perteneciente a la dedicatoria que precede al texto desde la primera edición de la obra, aparecida en 1943 en la editorial mexicana Tezontle— el autor sitúa la idea de su *San Juan* en 1941, sino que lo afirma

---

la mayoría de soportes manejados por los escritores contemporáneos, [...] un manuscrito de trabajo que presenta las diferentes etapas de creación del texto y las huellas de la escritura, como tachaduras e interpolaciones» (Luch-Prats, 2012, p. 98).

en varios lugares a lo largo de los años, desde en entrevistas hasta en epistolarios, e incluso aporta detalles de esa concepción de la tragedia durante su penoso viaje hasta el norte de África. Escribe, por ejemplo, a José Monelón que “lo más de mi teatro histórico, como es natural, no lo escribí yo sino que me lo escribieron: [...] el *San Juan* el 41, en la travesía de Port-Vendres, en la bodega del barco, donde nos llevaban esposados” (Aub, Monleón y Espert, 2023: 65). Para él, esa travesía parece determinante en la escritura de *San Juan*, porque insiste también en que “hay algo autobiográfico (mío) en *San Juan*: el decorado” (Isasi Angulo, 1974, p. 17), como se lo subraya asimismo a Loise Anne Kemp (1977, p. 15):

Escribí el “*San Juan*” en ocho días o menos [...] al llegar aquí [a México] en diciembre del 42. Había vivido el decorado en el barco que me llevaba de un campo de concentración francés a Argel, al alcázar donde me hago la ilusión de que también fue a pasar la noche Cervantes.

Tal vez, la afirmación que más cerca esté de *San Luis* sea la que escribe en 1955 a Ignacio Soldevila, cuando repasa el año de escritura de sus obras: “enero o febrero del 43, *San Juan*, que llevaba tres años en el cuerpo” (Aub y Soldevila, 2007, p. 57), aunque ahora sabemos que, además de en el cuerpo, la llevaba también en una libreta. Estas contradicciones entre las fechas de escritura, que sitúa en esta última cita a principios de 1943, pero que, como se ha visto, años más tarde situará a finales de 1942, han sido señaladas también por Aznar Soler (2006, pp. 20-22) en el apartado dedicado a la génesis de la tragedia en su estudio introductorio a la misma.

A la vista de estas afirmaciones tan convincentes y reiteradas por parte del autor, la crítica las ha aceptado siempre como válidas y “se ha convertido en un lugar común [...] señalar el viaje que emprendió Aub a bordo de un barco que habitualmente transportaba caballos [...] como el motivo generador de la obra o, cuanto menos, como el punto de partida de la creación del espacio escénico” (Mengual, 1998, p. 220). De hecho, Naharro-Calderón (1999, p. 220) asegura que “en el “*Sidi Aissa*” ha comenzado a escribir una tragedia sobre un grupo de refugiados judíos: “*San Luis*” se convertirá en *San Juan*”. Es la única mención de la que tenemos noticia en la que se hace referencia al título primitivo (en caso de que se refiera al título, como interpreta Nos Aldás (2011, p. 45), y no a una traducción del nombre del buque Saint Louis), a pesar de que

desconocemos cuál es la fuente o el origen de esa afirmación hecha por el investigador. Y, aunque tampoco es común considerar que Aub inició la escritura de la pieza en el barco, nos parece plausible que pudiera llevar la libreta consigo, ya que, en su equipaje, “llevaba bastante ropa y mis manuscritos”, además de varios libros (Aub, 2011, p. 407-408). Y, por qué no, que el proceso de anotaciones de *San Luis* llegara hasta 1941. Sin embargo, que la creación, recopilación y escritura de esos materiales se inició a finales de 1939 es algo que demuestra no solo la fecha en la libreta, sino partes del contenido de esas notas que aprovechará en otros textos que está escribiendo a finales de ese año, como veremos.

Desconocemos, pues, en caso de que así fuera, por qué motivo Aub podría haber falseado ese inicio de concepción dramática. Pero, como veremos también y trataremos de demostrar a lo largo de este análisis, no hay duda de que *San Luis* no es una obra que concibió antes con ligeras similitudes con *San Juan*, sino que se trata claramente del germen de esta última, un germen cuya concepción data, de puño y letra de Max Aub, del 9 de octubre de 1939, más de dos años antes de que subiera a la bodega de ese barco que, hasta ahora, se creía que le inspiró su gran tragedia.

## 1. 2. La dedicatoria

Tras la fecha, Aub incluye una dedicatoria: “para ti, que no eres nadie”. Resulta imposible no pensar en otra dedicatoria que escribe también en esas fechas, a finales de ese mismo 1939, en el monólogo *De algún tiempo a esta parte*: “A cualquiera” (Aub, 2018, p. 23). Porque dedicar la obra a quien no es nadie, es decir, nadie conocido, nadie importante, una persona anónima, una persona irrelevante para la Historia, es como dedicársela a cualquiera. Y ese cualquiera que incluye a todos los lectores también está implícito en el claro vocativo de la dedicatoria del *San Luis*, que Aub dirige directamente en segunda persona a quien la esté leyendo.

Y, después de la fecha y la dedicatoria, encontramos otro de los datos más reveladores: el título.

## 1. 3. El caso histórico del Saint Louis

Se ha apuntado en varias ocasiones que el *San Juan* maxaubiano tenía “un sustrato real [...] histórico, pues están documentados varios casos similares en aquellos años que Aub debió usar como inspiración” (López

García, 2013, p. 178). Ya en las reseñas que aparecieron de la obra de Aub a partir de 1943,<sup>4</sup> varios de los críticos señalaron esos casos reales parecidos, de embarcaciones llenas de judíos retornados a su punto de partida o hundidas en el fondo del mar, bien fuera de manera concreta, al aludir al nombre del buque, bien en un sentido más abstracto. A. Huerta, por ejemplo, desde las páginas del diario mexicano *La Prensa* del 24 de julio de 1943, aludía a ellas como “noticias de esas navegaciones fantásticas, con el dolor por compañero y el naufragio por solución” (VV. AA., 2006, p. 188), mientras que Pedro Gringoire concretaba más unos días más tarde, el 3 de agosto, en el también mexicano *Excélsior*: “Recordaréis sin duda el caso de aquel buque de judíos expulsados de Alemania, que recorría los mares acercándose ora a un país, ora a otro, que se negaban a permitir el desembarco de los angustiados pasajeros. Parece que Aub se inspiró en esa historia real” (VV. AA., 2006, p. 196). Roy Temple House, en cambio, un par de años después, en la primavera de 1945, publicaba su reseña en *The Chicago Jewish Forum* y él sí que nombraba y daba detalles de esas embarcaciones en las que pudo haberse inspirado el dramaturgo, a saber: el Assimi, el Saint Louis, el Orinoco o el Liesel (VV.AA., 2006, pp. 234-235).

No solo en la época se señala esta base histórica para la tragedia de Aub, sino que también, en estudios más recientes, han sido varias las aproximaciones al caso que pudo inspirarle. Susanne Zepp (2010, p. 172), por ejemplo, apuesta por el caso del barco Struma, sobre todo por la proximidad de los hechos con la fecha de escritura de *San Juan* y por el trágico final del buque. También David Acrich Levy (1998, p. 9) optó unos años antes por la conjetura del Struma en su reseña de la obra maxaubiana. Pero, como mencionaba Temple en su texto, existía el referente del Saint Louis, que señala también Zepp (2010, pp. 172-173): “Aub would have certainly also been aware of other ships carrying Jewish refugees that were being turned away from countries where they were seeking refuge. Another well-documented example is the German transatlantic liner, *St. Louis*”.

El Saint Louis fue un buque que zarpó del puerto de Hamburgo el 13 de mayo de 1939 con 937 pasajeros, 930 de los cuales eran judíos, la mayoría alemanes y algunos de Europa del Este, que huían del nazismo que se apoderaba del continente a medida que el Tercer Reich se expandía.

---

<sup>4</sup> Para una muestra y breve estudio de la recepción crítica de *San Juan* tras su publicación, véase Aznar Soler, 1999; la muestra también se encuentra en VV. AA., 2006.

Su destino era La Habana, desde donde muchos de los pasajeros pretendían llegar a Estados Unidos. Pero unos días después de iniciado el viaje, el capitán del barco recibió un telegrama en el que se le informaba de que Cuba negaba el asilo a los refugiados judíos. Intentaron entonces descargar a los pasajeros en Estados Unidos, y anclaron en aguas internacionales, entre Florida y Cuba, a la espera del visto bueno del país norteamericano, pero el 4 de junio recibieron su segunda negativa de asilo. Intentaron, a la desesperada, la entrada en Canadá, que también les fue denegada, por lo que, ante la precaria situación que se vivía a bordo, con falta de comida, agua y asistencia sanitaria, intentos de suicidio de los pasajeros, un ambiente cercano al amotinamiento... el Saint Louis puso rumbo de nuevo a Europa, donde atracó en el puerto de Amberes el 17 de junio. Los 909 pasajeros (28 de ellos habían conseguido desembarcar en Cuba, entre ellos 4 españoles no judíos) fueron repartidos entre Bélgica, Países Bajos, Francia y Reino Unido, y muchos de ellos sufrieron las consecuencias del antisemitismo nazi durante la segunda guerra mundial, a la que no sobrevivieron.<sup>5</sup>

La prensa internacional se hizo eco de aquel suceso, motivo por el que, hasta ahora, se ha contado con la probabilidad de que Aub tuviera noticias de él. De hecho, no solo Temple y Zepp, sino también Arie Vicente (1991, p. 94) afirma que “es evidente que conocía la tragedia de numerosos barcos de judíos buscando asilo de puerto en puerto. [...] El nombre dado por el autor a la nave, y título de su drama, podría derivarse del caso del barco ‘San Louis’ [sic], divulgado por la prensa en el año 1939”.

A pesar de que todas las hipótesis que hemos señalado acerca de en qué caso se inspiró Aub para su barco pueden ser válidas, ya que en 1942, como se ha visto, eran varias las tragedias navieras con judíos protagonistas, ahora podemos afirmar sin usar el condicional —y no solo por el título de San Luis, sino también por los datos que Aub aporta sobre la futura obra en estas notas— que se trata de una recreación dramática de la travesía del barco alemán homónimo. Al menos, de manera clara y segura en estos materiales de 1939, aunque no se puede descartar que el

---

<sup>5</sup> La mayoría de la documentación acerca del Saint Louis se conserva en el United States Holocaust Memorial Museum. Para una información más detallada sobre la travesía y el destino de los pasajeros, véase «Series: St. Louis», 2019, así como las reproducciones fotográficas o los mapas interactivos del viaje del buque que ofrece The Holocaust Encyclopedia del citado museo a través de su página web.

resultado final publicado en 1943, *San Juan*, tuviera también otros referentes reales.<sup>6</sup>

#### 1. 4. Primeras notas de *San Luis*

Para comentar las notas que componen las veintidós páginas de estos materiales se seguirá, en la medida de lo posible, el orden en el que aparecen. En la primera página, tras la fecha, la dedicatoria y el título, Aub traza un primer esquema del contenido de la pieza y de los personajes, que reafirma la hipótesis de la base histórica del Saint Louis:

1er. Cuadro - La llegada a Cuba.

2º La mujer que desde el puente intenta hablar con su hijo — Monólogo.

3º El negro que se introduce a bordo porque cree que los judíos son negros.

Los jóvenes — El pro-nazi, solo 50% judío. Las discusiones con los otros. Su hermana y un joven. Mata al joven. El rabino.

La noche de la niebla.

La llegada a Europa. El miedo de volver a Alemania.

Por fin ¡a un campo de concentración!

Un solo decorado visto desde distintas posiciones. Y el viento de derecha a izquierda y viceversa.

— Quién era San Luis.

— Un rey justiciero.

En esta primera nota, pues, vemos la intención primera de Aub de seguir la travesía del barco alemán, al menos en su llegada a Cuba, donde no se permite a los pasajeros desembarcar, y en la vuelta a Europa y su final en un campo, como les ocurrió a muchos. Es importante remarcar

---

<sup>6</sup> Por otra parte, el suceso del Saint Louis ha sido ficcionalizado por otros autores, tanto en los años inmediatamente posteriores como más tarde, como sería el caso de Herz Bergner, quien publicó en 1946 la novela *Between sky and sea* —traducción en inglés de la obra original en yiddish, *Tsvishn himl un vaser*, que vio la luz un año después—, traducida en español como *El viaje de los condenados*; hasta obras más recientes, como *Herejes*, de Leonardo Padura, publicada en 2013; o *La niña alemana*, de Armando Lucas Correa, aparecida en 2016; pasando por *Voyage of the damned* (*El viaje de los malditos*) de Gordon Thomas y Max Morgan-Witts, en 1974, que fue llevada al cine dos años más tarde, bajo el mismo título, dirigida por Stuart Rosenberg. Resultaría de interés un estudio comparativo de estos textos, incluido *San Juan*, para ver cómo y desde qué perspectiva abordan los respectivos autores el suceso histórico.

que, en el momento en que Aub escribe estas líneas, no conoce todavía en carne propia la experiencia concentracionaria. E, ironías de la vida, años más tarde, de camino a Veracruz, se encontrará en una situación parecida a la de los pasajeros del Saint Louis, aunque por distintos motivos: “Hacia Cuba. Por tercera vez. La primera, en septiembre de 1942, desde Casablanca, en el “Serpa Pinto”; no me dejaron desembarcar por no haberseme ocurrido pedir el visado correspondiente. Dos días en la dársena” (Aub, 2002a, p. 56).

Ese segundo cuadro que planea dedicar al monólogo de una madre que intenta comunicarse con su hijo desde el puente, entendemos que ante la imposibilidad de reunirse, apunta también al interés de Aub por los monólogos femeninos, cuyo máximo exponente, la Emma de *De algún tiempo a esta parte*, debía estar a punto de escribir —si no lo había empezado ya— por esas fechas. También utilizará en *San Juan* la idea del tercer cuadro, el negro que sube creyendo que los judíos son negros, como veremos más adelante.

Destaca también la intención —que se mantiene en *San Juan*, como han señalado numerosas voces al estudiar esta obra (Moraleda, 1989, p. 51; Monti, 1992, p. 142; Aznar Soler, 2006, pp. 34-35; López García, 2013, p. 178; entre otros)— de no presentar a un grupo de personajes en los que se equipare el estatus de víctima con una caracterización positiva, de bondad, es decir, la intención de huir del maniqueísmo. Lo denota el hecho de contar con ese medio judío pro-nazi que mata al joven. A pesar de las diferencias, este primer apunte de *dramatis personae* se conserva en *San Juan*, donde hay también un grupo de jóvenes, liderado por Leva; el chico medio judío por parte de padre, Carlos, que discute con los otros jóvenes y también tiene una hermana, Raquel; el novio de ella, Efraím, a quien Carlos desearía matar (aunque no lo hace); el judío pro-nazi, Lázaro; y el rabino Salomón.

Ese “un solo decorado visto desde distintas posiciones” también se correspondería con la escenografía de la obra de 1942, ya que el decorado único es el barco y las “distintas posiciones” serían los espacios de acción dentro del buque: el puente, la bodega y la cubierta. De hecho, si nos fijamos en la acotación inicial del *San Juan*, no es más que la versión desarrollada de esta primera nota espacial:

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 el centro de la escena, una escalera movible conduce a la cubierta. Encima de ésta se levanta la superestructura del puente de mando (Aub, 2006: 152).

Finalmente, esa anotación sobre quién fue San Luis, que Aub describe en la respuesta como “un rey justiciero”, nos indica que, de los Luises que aparecen en el santoral, para Aub el barco lleva el nombre de Luis IX de Francia (1214-1270), San Luis de Francia, rey del país galo en el siglo XIII. Esta anotación implica el interés del autor por contar con un significado simbólico para el nombre del barco y, por extensión, de la obra. San Luis le funciona, si pensamos en un buque con nombre de “rey justiciero” cargado de personas tratadas injustamente. También con San Juan busca Aub esta misma significación nominal, porque, como señala Vicente (1991, p. 94 n.), “existe un matiz de ironía [al] haber escogido el nombre de un santo y que, en lugar de renovar la vida por el bautismo, da la muerte”.

### 1. 5. La vieja y el negro

El siguiente grupo de anotaciones desarrolla la idea que Aub apuntaba como contenido del tercer cuadro:

Asoma la cabeza, por la borda, un negro. Pasa con cuidado. Se encuentra con la vieja.

—Buenas noches.

—Buenas noches.

La mujer pasa, el negro duda y luego se decide.

—Perdone... ¿Vd. es de los del barco?

—Sí.

—¿De los del barco de verdad?

—Sí.

—¿Vd. es judía?

—Eso dicen.

—Pues tenían razón. (Se queda quieto)

—¿Quién tenía razón?

—Los que decíais [sic] que erais blancos. (Pausa). (Yo no lo podía creer. Me figuraba que erais negros. No podíais ser más que negros. Y había comprado esto...)

Este diálogo es muy parecido —prácticamente idéntico en cuanto al contenido— al que encontramos al final del primer acto de *San Juan*:

Un negro aparece por la borda, pasa por encima de la barandilla. Mira a derecha e izquierda, ve a la vieja Sara [...].

NEGRO: (A SARA) ¿Usted es de a boldo?

SARA: Sí.

NEGRO: ¿De las que viajan?

SARA: Sí.

NEGRO: ¿Judía?

SARA: Sí.

NEGRO: (Muy decepcionado.) ¡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 desembalcar, no?

SARA: ¿Qué creía que éramos?

NEGRO: (Tras una duda, vergonzosamente.) Negros... (Aub, 2006, p. 170).

Esta breve escena, que Aub inserta con cierto punto jocoso, señalado también por la marca en el habla que el autor atribuye al negro, es, como ha apuntado Aznar Soler (2006, p. 39), “un rasgo de bienintencionado ‘humor negro’ que [...], a mi modo de ver, constituye sin embargo una broma de dudoso gusto que se permite el dramaturgo para condenar tanto el racismo como la sinrazón nazi-fascista”.

Aub anota a continuación del diálogo entre la vieja y el negro esta situación:

Final 3º

Soldado negro, bayoneta calada.

La vieja: — ¿Tú eres negro de verdad?

El soldado ríe.

Desconocemos si se refiere al final del tercer cuadro o del tercer acto. Si fuera esta última opción, y si tenemos en cuenta que en el primer grupo de notas planeaba terminar la pieza en un campo de concentración, tal vez podrían situarse estas pinceladas dramáticas en un campo francés, donde los soldados senegaleses eran habituales, como ya sabían los refugiados españoles por esas fechas, y como vería Aub con sus propios ojos al cabo de unos meses. La hipótesis de que se trate del final del tercer acto parece

confirmarse varias páginas más adelante, ya que en la página 16 de la libreta Aub añade otras ideas a propósito de este bosquejo escénico:

Fin del 3º

Suben los senegaleses

—¿Dónde vamos?

—Al campo de concentración.

La vieja, sale, los mira.

—Pues sí que son negros.

—Sí que son como decían.

—[¿]Qué decían[?]

—Que eran negros.

o

Vieja — Pues tenían razón.

Ofi.[cial] — [¿]Quién tenía razón[?]

Vieja — Los que decían que eran negros.

Más allá de tratar de ubicar esta idea, lo que destaca es el recurso dramático al que Aub está aludiendo. Y es que plantea la posibilidad de realizar algo parecido al efecto que —por contaminación del léxico anglosajón— se conoce como *planting* y *pay off*, sembrar y recoger, que no es más que introducir un antecedente en una escena inicial al que luego se aludirá al final de la escena, del cuadro, del acto o de la obra. Esta alusión puede tener fines reveladores, más propios del género del suspense o de la comedia, o utilizarse simplemente como un guiño, que sería el caso al que apuntaría Aub en esta nota.

A continuación de esa primera referencia al final del tercer acto en la segunda página, vuelve a profundizar en los personajes y en ideas para escenas:

#### LAS FAMILIAS

Los que huyen.

—El que huye está con una sensación de inferioridad. La exactitud, el mismo decorado dan una sensación de fuerza.

—Estar rodeados de lo mismo es la fuerza de la familia. (El hombre moderno es menos fuerte que el antiguo porque viaja más de prisa).

Los refugiados

con su vida en la mano como un pájaro.

Diálogos entre los emigrados y los marineros.

Diferencia de emigrados a emigrantes. — Nos echan de la tierra, aquellos que la buscan.

2º

Empezar por un diálogo de niños —lleno de esperanza y locuras—. América. Cuba.

## 1. 6. La primera escena: los niños

En las páginas cuatro y cinco del mecanuscrito, Aub escribe la “escena primera” en la que intervendrán: “Esther, 12 años / Ricardo, 11 años / Pablo, 10 años / Pedro, 16 años / Magdalena, 8 años / Erich, 12 años”. La acotación nos informa de que “es la madrugada, se oyen los ruidos de los motores”. Y los niños “salen [...] más o menos de piratas”:

Magdalena — Creo que mamá me ha oído.

Erich — Diez minutos de rodillas y cien latigazos.

Magda — Obedezco.

Erich — El informe. [...]

Pablo — Pasamos las Híbridas al anochecer. Un fuego en una isla. No le quisimos despertar porque consideramos que era una trampa.

Erich — ¿Por qué?

Pablo — Un fuego tan cercano a tierra no podía ser otra cosa.

Erich — ¿Quién estaba de guardia?

Pablo — Ricardo.

Ricardo — Mentira.

Esther — No se dice mentira, se dice no es verdad.

Erich — Explicate.

Ricardo — No me tocaba.

Pablo — Dice eso porque se quedó durmiendo.

Ricardo — Tenía sueño. No vale.

Erich — Falta grave. No es cuestión de tener sueño o no. ¿Eres pirata o no?

Ricardo — Sí.

Erich — Entonces.

Ricardo — No podía salir. Estaban mis padres.

Erich — Antes está la asociación.

Ricardo — Pero.

Erich — A callar. Pasareis [sic] en consejo de guerra... Sigue[,] Pablo.

Magdalena — ¡Son tiburones!

Se precipitan todos a la borda.

— ¡Son sirenas!

Aunque en este caso el diálogo de los niños no cuenta con tantas similitudes como el del negro y la vieja en *San Juan*, sí que conserva su ubicación dentro del esquema de la obra, ya que Aub la presenta también como la primera escena. Reconocemos en las intervenciones infantiles de la tragedia maxaubiana muchos elementos presentes también en las arriba reproducidas. Por ejemplo, Aub (2006, pp. 153-155) mantiene el juego de piratas y a Erich como capitán. En su papel, ordenará, como en las réplicas citadas, castigar con cien latigazos a uno de los niños que quiere dejar de jugar, o increpará a otro con la misma pregunta:

UNO MUY PEQUEÑO: (A ERICH.) Oye. No me divierto.

ERICH: Los piratas no se divierten. ¿Eres un pirata o no?

NIÑO PEQUEÑO: Sí.

ERICH: Entonces, ¿qué más quieres? (Aub, 2006, p. 154).

Aub también conservará y ampliará las intervenciones acerca de la mentira, que pondrá, en lugar de en boca de Ricardo y Esther, en la de Samuel y una niña anónima:

SAMUEL: ¡Mentira!

NIÑA: No se dice mentira; se dice “no es verdad”.

ERICH: ¿Por qué?

NIÑA: No sé. Papá dice que decir “mentira” es de mal educados (Aub, 2006, p. 154).

Lo mismo ocurre con la alusión a los tiburones y a las sirenas, aunque no en esa escena infantil con que Aub abre la obra, sino inserto en medio de la siguiente escena, protagonizada por Raquel y Efraím:

NIÑO: (Desde cubierta.) ¡Efraím!

FRAÍM: (Levanta la cabeza.) ¿Qué quieres?

NIÑO: ¡Tiburones!

EFRAÍM: No hay tiburones [...].

NIÑO: ¿Serán sirenas? (Aub, 2006, p. 156).

Y merece la pena destacar también una cuestión más de fondo: la intención de Aub de contaminar el juego de los niños con frases de adultos, en la eterna imitación que los niños hacen de lo que les ven y les oyen a los mayores. De ahí que, en ese diálogo primerizo, Erich aluda a la prioridad de “la asociación” por delante incluso de los padres, algo que

suenan mucho a argumento comunista si, en lugar de asociación, hablamos de partido. Ese mismo afán se mantiene en *San Juan*, donde incluso entre los niños se aprecian relaciones de poder y jerarquía.

Lo que sí cambia en su mayoría son los nombres de los niños, elegidos en 1939 con una mirada muy española, muy propia de Aub, y que en el drama de 1942 perderán importancia porque el grupo de niños se presentará de manera mucho más clara como personaje colectivo, y algunos de sus integrantes serán, simplemente, “niño pequeño”, “niña” o “prisionero” y “comodoro” (en referencia al papel desempeñado en el juego de piratas). El único nombre que se mantiene es el de Erich (Aub, 2006, p. 151).

### 1. 7. Ideas útiles, ideas desechadas

Aub esboza después algunas escenas de manera muy sucinta, con apenas un par de frases o nombrando, simplemente, a los personajes que saldrán en ellas: “Oficial del barco / — A qué hora avistaremos Cuba. / Los niños escondidos”; “El rabino cae en la trampa dispuesta para el capitán por los niños. / Estos desaparecen”; “Diálogo del Rabino con un profesor”, “Rabino y capitán”. Ninguna de ellas la desarrolla en *San Juan*.

La página seis va encabezada por la frase “Entrada en la bahía de La Habana”, en donde parece que suceden las escenas que esboza —igual que en la página anterior y en la siguiente— después de escribir un par de intervenciones, una del profesor y otra del rabino, correspondientes a ese diálogo anotado antes. Las ideas de esta página que quedarán descartadas son —además de esas réplicas referidas—: “El puente se va llenando de gente”, “Puente: por bajo pasa el agua [sic]. Parábola”, “Tenemos los papeles en regla” y “Un alemán que viaja con los judíos por protestar de la medida”, así como el personaje de “El suicida”, que encabeza una de las páginas de la libreta, como si Aub hubiese querido desarrollar más el caso, pero quedó en blanco. Resulta lógico que descarte las primeras notas porque, a diferencia del Saint Louis y de este San Luis, el San Juan nunca entrará “en la bahía de La Habana”.

Otras ideas expuestas en esta página y que, en cambio, sí tendrá en cuenta, son, por un lado, el personaje colectivo de “Los de 20 a 25 años”, los jóvenes comunistas que acompañan a Leva (Aub, 2006, p. 172). Y, por otro lado, “El comerciante que expone sus planes a uno que no le interesa nada”, como hace Weissmann en el segundo acto (Aub, 2006, p. 172-173). También “Vamos huyendo de nosotros mismos, no la mano derecha de la

izquierda sino la derecha de la derecha, y ahí está el drama”, que, con variantes, más desarrollado y en el contexto de la conversación, pondrá en boca de Carlos en el primer acto: “Para que vayan huyendo, como 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” (Aub, 2006, p. 160). Y, finalmente, “Arthur Gordon Pym / (barco de muertos) / fin 2º acto”, en referencia al capítulo décimo de la novela de Edgar Allan Poe *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1838), y cuyo contenido le contará e incluso citará también Carlos al banquero Bernheim, aunque no como final del segundo acto, sino al inicio del tercero:

¿Usted no ha leído las aventuras de Arthur Gordon Pym? ¿No? Se las recomiendo. ¿Usted lee poco? Después de mil días perdidos en el océano, ven por fin llegar hacia ellos un gran velero. Se consideran ya salvados. El velero se les acerca lentamente. De pronto el viento cambia de rumbo. “¿Olvidaré jamás el trágico horror de aquel espectáculo?” Treinta cuerpos humanos, podridos. “¡Vimos que no había alma viva en aquella nave maldita! ¡Y llamábamos a aquellos muertos en nuestro auxilio!” Del “brick” llega una voz “tan parecida al grito de una garganta humana, que el oído más fino se hubiera dejado engañar”. ¿No la oye, banquero? Había un hombre, los brazos caídos, sobre la baranda, y en su espalda “se había posado una enorme gaviota que se regodeaba en aquel horrible manjar, el pico y las garras hundidos en el cuerpo y el blanco plumaje manchado de sangre”. Levanta el vuelo, el cuerpo cae, le faltan los ojos: comidos los labios y las mejillas, “quedaban los dientes descubiertos”. “¡Tal era la sonrisa que había alentado nuestra esperanza!” ¿No es un buen final para el “San Juan” y todos sus cheques al aire?... (Aub, 2006, pp. 190-191).

Siguiendo la misma dinámica que en la página anterior, Aub anotará también en la siete varias ideas y pequeños esquemas escénicos, la mayoría de los cuales, en esta ocasión, no aprovechará para la versión sanjuanescas. Entre estas notas descartadas encontramos la siguiente: “El tercer acto empieza con los niños, en la noche quieren hacer saltar el barco. / La muerte / Los niños hablan con la muerte. / Muerte.— ¿Quién sois vosotros con quien nunca he hablado?”; o “Un español y su niño en el barco / (salió en Vigo) / No eres judío / No soy español / He creído en la fraternidad de los pueblos / (Hablan de desembarcarlo)”. Su referente puede estar basado en que en el Saint Louis había cuatro españoles a bordo. Desarrolla también la nota acerca del suicida mencionado en la página anterior: “El

canto de las sirenas / para el suicida / ¿No comprendes que no entiendo la música? / y le apunta”. Y, finalmente, “Estoy dispuesto a / no traicionar con mi estrella / a mejor precio”, a pesar de que, cotejándolo con la versión manuscrita en la libreta, nos parece entender que, en realidad, la frase correcta sería “Estoy dispuesto a no traicionar con mi estrella a ningún precio”.

En cuanto a las notas que claramente utilizará en la obra posterior, aparece la referencia a España: “España a lo lejos / España, madre perdida”. Es a España donde, en la acción del *San Juan*, situada en el “verano de 1938” (Aub, 2006, p. 152), los jóvenes comunistas pretenden llegar, para participar en la batalla del Ebro, es decir, para combatir “en defensa de una República española que lucha en la guerra civil contra el fascismo internacional” (Aznar Soler, 2006, pp. 40-41). Y la primera nota de esta séptima página presenta cierta problemática para determinar si Aub la tendría en cuenta o no, por el simple hecho de que inventa un neologismo del que no tenemos claro su significado: “Judividualización de los marinos”. Si se refería Aub a un proceso de, más o menos, conversión al judaísmo de los marineros, está claro que no se da; en cambio, sí se aprecia cómo los marineros, especialmente el capitán del barco, tratan bien a los pasajeros y procuran resolver su situación. Por tanto, si el autor se refiere a un proceso de identificación de los marineros con los judíos que llevan a bordo, sí podría considerarse que Aub, en cierto modo, lo mantendrá.

En la página ocho, entre algunas notas que descartará, encontramos dos datos interesantes. Por un lado, dos anotaciones que nos remiten claramente a intervenciones de Carlos: una en su disputa con su hermana en el primer acto, y otra al monólogo que pronuncia en el segundo. En la primera, Aub escribe:

—Es eso lo que quieren Vds., mi esqueleto.

Mire por aquí va mi cráneo, por aquí mis dientes, por aquí mi apófisis dental, por aquí mi esternón

—¿Es eso lo que quiere?

Mi cráneo.

Mis costillas

¿es eso lo que quieres?

lo que quieres besar son mis maxilares.

Abrazar mi columna vertebral.

Aunque varíe bastante respecto a su forma final, tal y como aparece en *San Juan*, es innegable que se trata de las mismas ideas: “¿Qué quieres? ¿Su esqueleto? ¿Su cráneo? ¿Sus dientes? ¿Su esternón? ¿Sus fémures? ¿No son sus fémures? Entonces, ¿qué? [...] No serán sus labios, ¿verdad, hermana? ¿Quizás su columna vertebral? ¿Quieres abrazar su columna vertebral?” (Aub, 2006, p. 160).

En cuanto a la segunda anotación, leemos:

El joven 50% que confiesa al rabino que odia a su madre por judía y a su padre por haberse casado con ella. Los otros, bueno, no tienen más que aguantarlo. Pero yo, yo que he estado en el borde de poderme salvar.

—[¿]Salvar de qué[?]

—Del odio.

— del odio, pequeño, dime ¿quién tiene la culpa?

En *San Juan*, será el padre el judío, no la madre, como ya hemos señalado, y Carlos reconocerá, cuando el rabino le pregunta por qué odia a los demás, —y antes de que el chico pronuncie ese violento monólogo contra la resignación judía que lo atribuye todo a la voluntad divina sin tomar parte activa en la realidad que están viviendo e intentar hacer algo para cambiarla— que “si me odio a mí mismo, ¿cómo quiere usted que ame a los otros?” (Aub, 2006, p. 180), idea que también anotará Aub en la página diez de estas notas para *San Luis*: “50% al Rabino.— Si me odio a mí mismo, ¿cómo quiere que ame a los demás?”.

## 1. 8. Los pogromos

El otro dato interesante que encontramos en esta octava página viene dado por la siguiente nota: “Alemania / La denuncia / El pogrom — Von Rath [sic]”. Lo destacable es esa asociación entre el pogromo y vom Rath, ya que parece evidente que el pogromo al que se refiere, es decir, el pogromo provocado por el asesinato de Ernst vom Rath en París el 7 de noviembre de 1938, no es otro que la *Kristallnacht*, también conocida como *Novemberpogrome*, que tuvo lugar entre el 9 y el 10 de noviembre de ese mismo año en Alemania y Austria (anexionada al Tercer Reich desde marzo). Sin embargo, esa idea no la desarrollará Aub en *San Juan*, sino en otro texto de la misma época que este *San Luis*: *De algún tiempo a esta parte*, donde Emma recreará los recuerdos de los disturbios de aquella tarde y noche a partir del nombre del diplomático alemán asesinado

(Aub, 2018, pp. 60-66). Lo que se manifiesta de manera clara es la intención de Aub por señalar las atrocidades recientes —respecto al momento de escritura— que se están cometiendo en la Alemania nazi contra el pueblo judío, en ese afán de advertencia y alarma que detectamos en 1942 en *San Juan*, pero todavía más en 1939 en *De algún tiempo a esta parte*.

No obstante, los pogromos que sí aparecen en *San Juan* —y también en las notas de la décima hasta la decimocuarta página de *San Luis*— son los que tuvieron lugar durante la Revolución Rusa y su posterior guerra civil, a pesar de que su tradición se remonta ya a la Rusia zarista del siglo XIX. Mediante el monólogo de la vieja Esther que cierra el segundo acto, Aub rememora esas acciones antisemitas para subrayar la historia de la persecución del pueblo judío en Europa (Aub, 2006, pp. 186-188). En las páginas mencionadas de *San Luis*, podemos apreciar cómo Aub se documentó sobre esos pogromos rusos y planeó su inserción en el drama.

De manera un tanto desordenada —tanto en la libreta manuscrita como en el mecanuscrito—, Aub anotará nombres de personajes históricos, de lugares, fechas y cifras que hablan de esas masacres:

Kiev / Simon Petlura, el Batko / el padrecito / Si quieres vivir, mata / Osskilko / Atamán Chépéla / Litine 1919 / Atamán Engel / Atamán Zabolotny / en el Dniepr abril 1919 / Novo-Petrowets / En Chpola / Elisavergrad / Zuanilka / Alexandria / Petlura 211 / Kolbchalz / Denikine 1919 226 progroms / Balaklovich 47 / el pillaje, la violación, el incendio, la muerte / Grigorieff / (1520 progroms Ukrania 911 pueblos destrozados) / Indeterminados 989 / bandidos — la mayoría trabajaban para Petlura / [...] Choulguine consejero de Denikine / 1919 — Kievlianine

Su idea inicial parece ser que “a medida que un viejo cuenta el progrom [sic] aparecen otros viejos, míseros, que dan su opinión y su testimonio”. Ese viejo sería Jacob, a quien atribuye algunas frases, como “Lo que importa es conservar la vida”, y de quien esboza un perfil: “el viejo ucranio huido en 18... de Petlura [sic] —de Kiev a Viena”. Uno de esos testimonios que responderían a los recuerdos de Jacob sería el de “la vieja Chaïla — que cuenta sobre sus dedos los muertos y abrasados vivos”.

Aub redacta una serie de hechos, la mayoría de carácter testimonial, que ejemplifican la atrocidad de los pogromos en mayor o menor intensidad, y que luego utilizará en gran parte en *San Juan*:

Los judíos en el Dneister y los oficiales del otro lado en las barcas, tirando con granadas. Si llegaba alguno, a palos. [...]

Matar: el bombardeo y el program: la diferencia. Cristianos y judíos: diferencia de las víctimas.

Pedían 140.000 rublos, se los dio después de las torturas 50% — Si se lo hubieses dado enseguida eso te hubieses ahorrado. — Hubiesen pedido más.

Quemados en la sinagoga.

300.000 muertos

Cogían una ciudad, program, perdían program, con el tiempo, con la derrota.

Yitomir — mujeres a trozos, niños entreabiertos

Andando — Un pueblo solo con muertos, cuervos y perro

¿Tú? Tú eres comunista. Y nos mataban, clavaban los muchachos en cruz, enterraban los niños vivos, abrían las mujeres en canal.

Los griegos, los franceses, los ingleses y Petliura y Denikine.

Había que gritar todo eso a la faz del mundo. Nosotros creíamos[,] yo creía que el mundo entero iba a levantarse y vengarnos. Nada[,] nos olvidaron. No ser vengados, estar pura y sencillamente sujeto a la violencia de los otros, no poder hacer nada. Nada. Y uno se reconcome, se reconcome.

“Los muertos de mañana”.

Yo no sé por qué estas cosas no se han de decir... Violan ahí delante de nosotros... ahí y uno cayó muerto encima de mí, la sangre.

[...] Quemado a fuego lento la cabeza para abajo.

— Cuando uno ve las bayonetas en los fusiles se pregunta uno para qué sirven. Sirven para pinchar, a mí me pincharon todo el pecho, y los sables sirven para hendir el vientre de las embarazadas.

Y no chilléis, que no hay para tanto. Los hombres le tienen miedo al dolor. Cobardes. No le tienen miedo a la muerte, al dolor. Dicen que es de mal gusto —los ricos, cobardes— que es sucio, feo, pero es humano.

[...] Era un horror que recordaba la Edad Media la que caía durante las noches en Kiev. En medio de un silencio la muerte, los gritos agudos. Eran los judíos que gritaban. Gritan de terror. En la oscuridad de la calle aparece un grupo de gentes con bayonetas, y apercibiéndoles, casas grandes, de varios pisos[,] empiezan a baladrear de abajo arriba: calles enteras sobrecogidas de un horror mortal, lanzando gritos inhumanos, temblando por su vida. Es horrible oír esos gritos, es el horror verdadero, el verdadero suplicio del miedo para los míos, de lo terrible para otros, lo que los oyen.

[...] —Y esa vieja idea, vieja como el mundo de hoy, la matanza de judíos salvará el mundo.

—Creen en el poder purificador de nuestra sangre. Nos saben elegidos y nos matan por reconcomios de inferioridad.

Para la antipatía somos los judíos ¿comprende Vd.? Y así en general es difícil ganarse la simpatía de la gente cuando pesa sobre nosotros un anatema como el que nos levantó la religión católica. Luego somos iguales a los demás, personalmente y todos somos y tenemos amigos no judíos. Lo malo, lo triste, lo espantoso es ese Inri general decantado de una mala interpretación de un texto. Por eso encontramos personas que nos quieren, pero no pueblos.

—Ve Vd. lo triste es que no eran comunistas y que cuando entraba un atamán lo iban a saludar y a besarle los pies dispuestos a las mayores bajezas.

[...] El cristianismo nos ha reducido a la esclavitud, por una fórmula[,]  
por una denuncia, por una palabra.

En *San Juan*, Aub cambiará al viejo Jacob por la vieja Esther, la única voz que recordará y testimoniará estos actos. A pesar de haberlo señalado anteriormente, merece la pena reproducir el monólogo con que se cierra el segundo acto para apreciar cómo Aub inserta casi todos los comentarios anotados y arriba transcritos:

ESTHER: [...] Si hubiese conocido al padrecito Simón Petliura y sus “atamanes” [...]... El “atamán” Engel, el “atamán” Chepela, el “atamán” Ossokilko, el “atamán” Zabolotny. “Si quieres vivir, mata”, decían que decía. [...] En Nowo-Petrowetz, en 1919, hubiera querido verle yo: los judíos en el Dnieper, y los oficiales en las barcas y en las orillas tirándoles con granadas de mano. Y si alguno tenía fuerzas para llegar a la orilla, a palos. Y la vieja Chaila contando con los dedos los muertos y los abrasados vivos. Petliura, Denikin, Koltchak, Balaklovich. Más de mil quinientos “pogroms”. [...] Yo vivía entonces en Elizabethgrad. Pillaje, violación, incendios y muerte. ¿Y todavía se asombra de que no nos quieran acoger?... ¿Quiénes pagaban al “batko” Petliura? Pagar, pagar... Al vecino de casa le pidieron ciento cuarenta mil rublos. Colgado por los pies, le iban quemando la cabeza. Los dio. Mi padre le decía luego: “Si se los hubieses dado en seguida, eso te habrías ahorrado.” Él le contestó: “Hubiesen pedido más.” Había que darles todo... [...] Tomaban una ciudad: para festejarlo, “pogrom”. Perdían una ciudad: en venganza, pogrom. Yo he visto en Jitomir mujeres en trozos, niños entreabiertos. [...] Atravesamos un pueblo, huyendo; un pueblo donde solo había muerte, perros y cuervos. Clavaban a los muchachos en cruz, enterraban vivos a los niños, abrían a las mujeres en canal. Griegos, franceses, ingleses, y Petliura, y Denikin. ¿Aún os quejáis hoy? Yo creía entonces que el mundo entero iba a levantarse y vengarnos. Sí, sí... Nada. Nada. El silencio. La nieve sobre las ruinas. Y el olvido. ¡Estar bajo la violencia de los demás y no poder hacer más que reconcomerse los

hígados!... [...] ¡Cuando pierdan, las pagarán todas juntas! ¡Fiaros! Así tuve yo a ésta. Y así tiene ella..., ese hígado a punto de reventar... No sé por qué estas cosas no se han de decir. [...] Uno cayó muerto encima de mí. Cuando una ve las bayonetas caladas en los fusiles, se pregunta: “¿Para qué sirve aquello?” Sirven para pinchar los vientres de las embarazadas. Y no chillen, ¡que no es para tanto! Los hombres le tenéis miedo al dolor. A la muerte; algunos, no. [...] Luego estuve en Kiev. (Pausa.) Nadie por las calles. Nieve. Nadie. Y de pronto —el atardecer es muy buena hora para esto—, unos gritos terribles, unos gritos horrendos a través de la ciudad. Son los judíos que chillan a muerte, los judíos... (Aub, 2006, pp. 186-188).

En estas páginas mecanuscritas aparecen también un par de notas que no quedan reflejadas en el monólogo, pero que, de todos modos, resultan reveladoras. La primera es: “Si hay Dios, debe vengarme”. Esa concepción del Dios vengador judío está llamativamente ausente en *San Juan*, donde personajes como el rabino o el viejo Moisés abogan por la resignación ante sus designios inescrutables, sin molestarse en pedirle venganza para sus verdugos, seguros de que deben aceptar su destino porque es inútil enfrentarse a Dios, como apuntará Aub al terminar la pieza con los versículos del Libro de Job (Aub, 2006, p. 203). Sin embargo, como hace con la anotación acerca del “progrom — Von Rath [sic]”, el autor utilizará este deber de venganza que debe pesar sobre Dios en *De algún tiempo a esta parte*, donde la protagonista clama por esa respuesta vengadora y la convierte en el motivo de su supervivencia, ya que cree que “Dios me hace vivir para ver su venganza” (Aub, 2018, p. 41). También en la otra pieza que, junto a *San Juan* y *De algún tiempo a esta parte*, conforma el ciclo judío aubiano, *Comedia que no acaba*, encontramos el tema de la venganza como eje central de la acción, aunque, en esta ocasión, perpetrada por Anna, es decir, por una voluntad humana y no divina.

La otra anotación que resulta reveladora es una idea de conflicto dramático relacionado con los pogromos: “Judío que tomó parte contra los judíos (¿que uno de los emigrantes reconozca a otro como traidor?)”. Aunque Aub no utilice finalmente esta idea en *San Juan*, la traición es otro de los temas estrella de la producción maxaubiana en el exilio, y su presencia abarca toda su obra, desde la teatral hasta la narrativa, pasando también por sus textos no ficcionales. Es un tema que, junto con su

variante, la delación, pesará mucho en Aub a partir de 1939, también por sus circunstancias personales.<sup>7</sup>

### 1. 9. *Dramatis personae*

El siguiente grupo de notas está relacionado con los niños y su juego de piratas: “El niño que quiere convertir el barco en pirata. / — Tú observa esto — y tú lo otro para manejarlo. / El niño que siempre tiene miedo. / Mi abuela: la comida a las 12”. En *San Juan* también los niños, en esa primera escena ya comentada, barajan de pasada la opción de tomar el barco a raíz de que uno de ellos haya podido ver la sala de máquinas (Aub, 2006, pp. 154-155).

En esa misma página nueve y en la diez la mayor parte está ocupada por listas de posibles personajes y nombres. Bajo el subtítulo de “Los marineros” Aub escribe: “Capitán”, “Segundo”, “Piloto” y apunta “El barco había antes transportado caballos. ¿Se marean los caballos?”, “El olor”. La lista de la tripulación será mucho más completa en *San Juan*, donde aparece bajo el epígrafe “Los de a bordo” e incluye: “El capitán, El oficial 1º, El oficial 2º, El médico, El jefe maquinista, Un marinero, Un enfermero” (Aub, 2006, p. 151). Aub conservará la idea del barco que antes transportaba caballos, así como el detalle del olor, como se puede apreciar en una de las intervenciones del médico en el segundo acto:

Trece años de tu barcucho, Capitán, trece años de estiércol, caballos a la derecha, caballos a la izquierda, caballos por el Mar Negro, caballos por los Dardanelos. ¡Caballos, caballos! He sido más veterinario que médico a bordo de tu barcucho indecente. Y aun ahora, que hace más de seis meses que no ha pisado un caballo las bodegas de tu inmundo pontón, todo esto huele a caballo, a excremento de doscientos mil caballos... (Aub, 2006, p. 177).

Retomando la lista de personajes, bajo el subtítulo “Los judíos”, es decir, el pasaje, Aub anota los siguientes tipos:

---

<sup>7</sup> Recordemos que Aub fue víctima de una delación cuyas consecuencias expone él mismo en una carta que escribe al presidente socialista de Francia, Vincent Auriol, en 1951, después de que le negaran su visado, y que publicará años después en *Hablo como hombre* (Aub, 2002b, pp. 109-117).

Profesor, mujer, hija / Fabricante marroquí envía mujer, 2 hijos, 1 hija / Músico / Carnicero, pobre / Mujer 6 chicos / Estudiante comunista / Vieja que va a reunirse con su hijo en La Habana / 2 criadas / Un albañil, su mujer aria, el hijo 50% / Médico, su querida, su mujer / Crítico teatral, su hermana / Almacenista de ropas hechas, mujer, 2 niños / Dos oficinistas —maricas— / Figurante de cine / Director de teatro, la estrella, su mujer / Una puta / Tres jóvenes estudiantes, 3 chicas / El rabino y su familia.

En *San Juan*, sin embargo, Aub apenas da importancia a las profesiones de los judíos, a pesar de que sí conocemos algunas que otorgan un rasgo distintivo al personaje, como el banquero, el comerciante, el periodista, el rabino... Pero, desde luego, nada nos hace pensar en la tragedia que a bordo del barco haya gente que se corresponda con los grupos que Aub anotó, salvo en pocos casos como el del rabino y su familia, ya que viaja con su esposa Ruth y sus seis hijos; el del albañil con la mujer aria y el hijo 50%, que podría corresponderse con Guedel (aunque no se indica que sea albañil), Isabel (aunque no se indica que sea aria) y Carlos, aunque faltaría entonces Raquel, la otra hija; o el estudiante comunista, que podría ser desde Efraim hasta cualquiera de los jóvenes del grupo de Leva. También anotará Aub, de forma aislada en la página doce, “El judío antisemita 50%”, que, en *San Juan*, se correspondería, más que con Carlos —a pesar de ser el personaje identificado con ese “50%” y que Aub lo ha definido en el primer folio como “pro-nazi”— con Lázaró, por el antisemitismo, ya que, aunque es el “judío pobre”, afirma que “si [Hitler] no fuera antisemita, yo no tendría nada contra él” (Aub, 2006, p. 166).

Lo mismo encontramos en el listado de nombres elaborado por Aub y que reproducimos a continuación, marcando con un \* aquellos que sí utilizará en *San Juan* o con la variante similar que usará señalada entre corchetes: “Brila, Bella, Lázaró\*, Simón\*, Schmule, Aaron, Isaac, Boris\*, Chäim, Raquel\*, Pessia, Samuel\*, Abraham\*, Esther\*, Micha, Efraïm\* [Efraim], Guitel, Yankee\* [Yankel], Mina\* [Mine], Sonia\*, Sofia, Lía\*, Laura, Guedel (H)\*, Leva (H)\*, Chene\*”. Es decir, de los veintiséis posibles nombres para los personajes de *San Luis*, catorce aparecerán en el *dramatis personae* de *San Juan* (Aub, 2006, p. 151), y un decimoquinto, Samuel, se le atribuye a uno de los niños que interviene (Aub, 2006, p. 154). Y parece que olvidó anotar en la lista el nombre de Erich, que ya había usado anteriormente en esa “escena primera” de *San Luis*.

## 1. 10. Ideas desechadas, ideas útiles

En el folio quince de *San Luis* escribe una “conversación de los marineros” que luego no incluirá en *San Juan*, pero que tiene su interés, porque, por un lado, como haría con el caso del negro, de nuevo trata de salpicar de humor una situación desesperada; y, por otro lado, porque Aub reafirma la idea de que “no hay “raza judía” (Aub, 2023, p. 708), ni, por tanto, existe una sangre judía:

- ¿Y cómo sabe que son arios puros?
- La ascendencia.
- ¿No les analizan la sangre?
- La sangre es la misma.
- ¿Entonces es por los papeles?
- Las partidas de nacimiento...
- Son ellos los que tienen en menos que nada los papeles, los que se fían de ellos... Oye y además vaya confianza en la virtud de los arios... El hijo de Paulino es ario porque su padre y su madre lo son.
- Clarinete.
- Y si Paulino no es su padre y lo fuese Perico de los Palotes, no ario. Y que no lo supiese más que los muy interesados.
- Pues el hijo de Paulino: ario.
- Entonces no se diga más, eso es invención de mujeres para que las dejen en paz. Ya no hay en Alemania hombre que acuse a su mujer de adulterio, por si acaso.

En el folio dieciséis, Aub plantea la estructura en tres actos del drama y describe la acción principal de la obra en cada uno de ellos, centrándose en el protagonismo del medio judío, al que llama a lo largo de todas las notas “50%”. A pesar de que, como se ha indicado ya en el comentario de las primeras ideas, este esquema no prosperará dentro de la concepción dramática de lo que será *San Juan* —más allá de la animadversión de Carlos por Efraím ante la idea de que su hermana se case con él—, resulta también de interés reproducirlo:

- 1er. acto            50% con su padre el ario, no le perdona su matrimonio, su nacimiento. No quiere que su hermana se case con un judío. Allí a lo mejor se casa con un ario y se redime. O con un mestizo.
- 2º acto            50% mata al novio.
- Enmarar al muerto, los que lo envidian.

3er. acto            Matan al 50%

Rabino — Biblia, vino a pedirle a Salomón (?) que no ajusticiaran al hermano matador. ¿Qué iban a sacar por ello? (La madre). La hija contra el hermano. El capitán que quiere entregarlo a la justicia.

— [¿]A qué justicia? ¿A la que nos tiene aquí?

Aub también parece querer alargar la escena del juego infantil de piratas, ya que anota nuevas ideas para la misma, aunque algunas las haya apuntado ya con anterioridad, así como otras notas acerca de escenas para los niños que escribe bajo el título de:

Los chicos

Empieza mirando con un catalejo.

Uno de los chicos no pudo venir a la reunión y uno le explica que atacaron un negrero y que llevan 800 negros en las bodegas.

El chico explica que le pusieron cataplasmas. Gran escándalo.

A nosotros los bucaneros no nos ponen cataplasmas. Azotadle.

—No juego, no juego

—Yo he leído un libro sobre las Antillas. Aquí tengo un mapa. Vamos a dejarles que se acerquen a Cuba, cuando lleguemos a 30° latitud norte y 20° longitud nos haremos con el brik y lo llevamos a los Caribes.

Suicidio de un niño que no quiere volver a Europa, y que quiere de verdad llevar adelante lo de hacerse con el barco. Tiene una pistola, pero se ahorca en uno de los mástiles del barco.

Los niños empiezan el acto haciendo el cocorico (procurar que la imitación sea exacta y jocosa).

De todas ellas, solo incluirá en la primera escena infantil ya comentada el deseo de uno de los niños de no seguir con el juego, así como el malestar físico de otro a quien le duele la barriga (Aub, 2006, pp. 153-154). Tras las primeras tres anotaciones, llama la atención la ausencia en el mecanuscrito del “Salmo 78, 39. Y acordóse que eran carne; soplo que va y no vuelve”, que sí aparece en el manuscrito. Y es una ausencia significativa y que, a la vez, nos revela que Aub no trabajó solo con el mecanuscrito al redactar *San Juan*, sino también con la libreta y las notas manuscritas, ya que ese salmo es lo último que se oye, en voz del rabino, antes del oscuro final de la tragedia (Aub, 2006, p. 203).

En la misma página diecisiete encontramos el siguiente diálogo:

—Hay que ser más que Dios. Dios castigará a los malos. Y nosotros hechos a semejanza de Dios debemos perdonarles y presentar la otra mejilla, so pena de perder el cielo.

—Eso no lo hace ni Dios.

—Esa es la gran falla del cristianismo. No hay quien respete este mandamiento más que tergiversándole [sic] y la gente no toma la religión en serio. Toma en serio otras cosas.

Aub empleará las mismas ideas expresadas en las primeras dos intervenciones, pero poniéndolas, una vez más, en boca del personaje rebelde y contestatario de la tragedia, Carlos, y dirigidas al rabino en el tercer y último acto: “Habría que ser más que Dios. Escrito está, ¿no?, que Dios castigará a los malos. Y nosotros, hechos a su semejanza, ¿hemos de perdonarles? ¿Presentar la otra mejilla so pena de perder el cielo? ¡Ni Dios, Padre, o como le llamen!...” (Aub, 2006, p. 197).

En la misma página y siguientes, Aub escribe un diálogo lleno de un lirismo casi gótico entre “Él” y “Ella” que, como indica un vocativo inserto en una de las réplicas de él, ella se correspondería con Raquel, por lo que él sería, en *San Juan*, Efraím.

Él (Amar es ofrecer), qué te puedo dar que tú no tengas ya. Nada de lo que no tienes, tengo. Las manos vacías... Mi amor hacia ti es inflante, pido. Te pido que me llenes las palmas de las manos. ¿Te puedo ofrecer la luz del día?

Ella Sí, dámela.

Él Te la doy, mi vida. Te la doy en cambio en tu luz de amanecer. Mi amor es troque vergonzoso. Tengo las manos vacías, el mundo en contra.

Ella Yo estaré dentro de ti.

Él Será tu única libertad, Raquel.

Ella Serás mi barco.

Él Sin puerto.

Ella Nos bastará la mar abierta.

Él [¿]Y los hijos, mi niña?

Ella Los tendremos que matar.

Él Nuestra venganza, nuestra tonta, única, atroz venganza. Echar cadáveres al mundo para que lo [asuelen] con su olor.

Ella No te hagas ilusiones, puede más el agua salada.

Él Te quiero con regusto de muerte en los labios.

Ella Sabes que no es verdad. Veo tu canción en los ojos, y es de campo abierto, mieles, granos y cosecha[s] maduras.

Él        Eres mi único campo, tus manos mis arados, tu boca mi pozo, mis lágrimas nuestra única nube. Nos zaherirán de muerte, y en el desierto de la ciudad beberé tu sangre para alimentarme. Te ofrezco mi [muerte] , único tributo que puedo libremente ofrecerte. Y te quiero, pero los demás no quieren que te quiera. El mundo no quiere que queramos, quieren nuestra desaparición, nuestra muerte. Eso, que es mío, te lo doy. Mi vida no te lo [sic] puedo entregar, es del capitán y de los capitanes, del canciller, del obispo, del ministro, del agente de aduanas, del diputadillo. Yo no te puedo ofrecer flores, ¿dónde las buscaría? ¿Has visto un novio sin flores para su amada? Ni un pez siquiera aquí entre tantos peces. Ni una casa, ni un cuarto, ni mi trabajo siquiera, solo mi muerte es mía.

Ella      Sin embargo vendrá un día.

Él        ¿Tú crees?

Ella      [¿]Estarías aquí si no?

Él        [¿]Dónde quieres que estuviese?

Ella      Sin nacer.

Él        Ay estrella, te daría mi vida si la tuviese.

Ella      [¿]Qué haría con ella?

Él        Verla crecer. Pero nuestra vida se ha parado, no vivimos, el tiempo no existe para nosotros. La verdad es que ya estamos muertos. ¿Tú crees que dos muertos se pueden querer? [¿]Que cuando nos besemos nos quedarán nuestros labios hechos ceniza?

Ella      Prueba.

La identidad de los enamorados puede deducirse también por el tono de la escena, a pesar de estar teñida de un lúgubre pesimismo, que Aub rebaja mucho en la versión posterior que leemos en el primer acto de *San Juan*. Aunque Raquel acuse a Efraím de pesimista, Aub apenas aprovecha nada de este diálogo, salvo algunos conceptos como la falta de recursos de él y que los demás no aprueben la relación:

EFRAÍM: [...] No tengo nada que ofrecerte. Nada, Raquel. Soy más pobre que las ratas que corren por aquí [...]. ¿Qué te traigo? Sé hablar cuatro idiomas y sé algo de derecho. ¿Tú crees que una pareja puede vivir comiendo derecho? [...] Añade tu familia.

RAQUEL: Mis padres se convencerán, no te preocupes. Carlos..., Carlos se aguantará. ¡No sé por qué va a mandar mi hermano en mí! No seas tan pesimista (Aub, 2006, p. 157).

Tras el diálogo entre los dos jóvenes, el manuscrito contiene dos anotaciones que no se transcribieron en el mecanuscrito, pero que, como

ocurría también con el salmo, en el caso de la segunda, tiene su importancia y su reflejo en *San Juan*. Ambas tienen a la muerte como protagonista. La primera anotación es sobre “un viejo que les habla — físicamente— de la muerte”, pero la segunda aparecerá con pocas modificaciones en la obra:

Niño    ¿Todos estos pájaros dónde se van a parar? No se ve ninguno muerto, por las olas, y si el mundo es tan viejo ¿cómo no forman montones?  
 —Nos hacemos polvo, niño.  
 —Yo tengo en casa encima del despacho las cenizas de mi abuelo.

En *San Juan*, el niño que reflexiona en el tercer acto sobre la muerte es Erich y, quien le responde, Carlos:

ERICH: Dime. Todos esos pájaros, las gaviotas, cuando se mueren, ¿dónde van a parar? Allí en la costa había muchísimas. Por las olas no se ven nunca. Si el mundo es tan viejo, ¿cómo no forman montones?

CARLOS: Nos hacemos polvo, muchacho.

ERICH: Ya lo sé. Encima del despacho de papá están las cenizas del abuelo (Aub, 2006, p. 195).

Las siguientes anotaciones son ideas o referencias históricas (en las que menciona incluso al explorador judío portugués —que se convirtió al catolicismo— que da nombre a unas islas brasileñas, Fernando de Noronha) acerca del pueblo judío, de sus perseguidores y de la naturaleza del hombre que Aub no usará en *San Juan*, por lo que no las vamos a reproducir.<sup>8</sup> El dramaturgo vuelve a elaborar un breve listado de personajes, en el que destacan uno “rubio. Jugador de fútbol, lo único que le interesa”, que concuerda en parte con la descripción de Carlos, “un muchacho espléndido, rubio y fuerte [...] Medio centro del Sportverein” (Aub, 2006, p. 158); así como el nombre de Weissmann, que utilizará en *San Juan*, aunque no coincida con la descripción que le da en la nota.

## 1. 11. Notas sueltas en otras libretas

Además de estos materiales principales de *San Luis*, organizados en una libreta *ad hoc*, encontramos también algunas notas dispersas en otras

<sup>8</sup> Dichas notas han sido reproducidas en Lázaro Sanz, 2019, pp. 247-248.

libretas<sup>9</sup> que utilizó en la misma época. Estas notas, aunque escasas, aportan igualmente información acerca de la concepción de la tragedia. Encontramos, por ejemplo, una anotación relativa al decorado, anterior probablemente a otras ya comentadas:

El entrepuente, una escalera en el centro de la escena que sube al puente. Con el día no se ve lo que hay detrás, que aparecerá al caer la noche. Todo dispuesto como un antiguo corral, soportales a los lados, actores arriba la escalera. Una bujía al fondo, basta.

Cuando Aub habla del corral se refiere, por supuesto, a un corral de comedias, detalle que nos revela cómo desea que sea la disposición de la escena en el espacio físico del teatro. Y esa escalera central la mantendrá también en la descripción escenográfica de *San Juan* (Aub, 2006, p. 152) que ya se ha referido, aunque la convierta en móvil.

Otra de las notas, escrita probablemente en un estado inicial de la idea de la tragedia, hace referencia en su mayor parte al *dramatis personae*, a los nombres de los personajes, y a la trama amorosa. Aub presenta a tres familias: “La familia Avin”, formada por “Simeon, el padre / Ruth, la madre / Rebeca, la hermana / y Uzer, el hijo”; “La familia Lisenbaum”, de la que indica “50%”, es decir, medio judía, compuesta por “Salomon, el padre / Julia, la madre / Aizig, el abuelo / Abraham, el hijo / Raquel, la hija”, y, finalmente, “Mendel [y] Sarah” son “los hermanos Brisder”. Las correspondencias con *San Juan* de estos bosquejos se limitan a mantener el nombre de Raquel como el de la hija de la familia medio judía, aunque compuesta solo por los padres y la pareja de hermanos, sin el abuelo.

Indicando “I<sup>o</sup> acto”, Aub resume los conflictos amorosos principales de la tragedia, en aquel momento de su concepción: “Los amores Uzer Avin / Raquel Lisenbaum / con la oposición de Abraham”, es decir, del hermano de la chica; y “Los amores de Dionisio Astola con Sarah Brisder / La muerte de Dionisio por Mendel”. En ambos casos, el hermano de la chica parece oponerse a la relación, aunque el segundo lo haga de manera extrema asesinando al novio, como Aub se planteaba en las primeras notas de los materiales principales de *San Luis*.

Aub elabora también una extensa lista de personajes, la mayoría por su nombre —algunos de los cuales son miembros de las familias referidas anteriormente, aunque en el listado no aparezcan todos—, y que va

---

<sup>9</sup> Todas ellas se custodian en los fondos del autor del Arxiu de la Diputació de València.

encabezada por “Dionisio Astola Mendez”. Tras doce nombres propios más, anota personajes anónimos o colectivos como “Los niños / El capitán / El segundo / Marineros / [...] Soldados negros / Un niño cubano”. A excepción del último, los demás tienen un lugar en *San Juan*.

Al personaje que lidera la lista le atribuye Aub una intervención en otra nota suelta en otra libreta:

Dionisio Enajenáis vuestra libertad para salvar vuestra vuestra [sic] problemática vida futura ¿y no he de enajenar la mía por salvar mi vida presente? Y no solo la mía sino la infinitud de miles de hombres.

—La vida de cien mil hombres puesta una tras la otra no alcanza la largura de tu vida trashumana.

—Para ti que crees en ella.

En *San Juan* no aparece ningún personaje llamado Dionisio, pero la mayoría de estas afirmaciones las harán Boris y Efraím:

BORIS: [...] Las vidas de cien mil hombres, puestas una tras otra, no alcanzan el volumen de tu vida trashumana.

EFRAÍM: ¡Enajenáis vuestra libertad para salvar vuestra problemática vida futura! ¿He de enajenar la mía por salvar mi vida presente? Eso está bien para vosotros, que creéis en el paraíso (Aub, 2006, p. 185).

Estas anotaciones sueltas incluyen también un esquema geoespacial (“Ier acto. El crepúsculo la llegada a La Habana / IIº acto, a la vista de la costa española / IIIº la llegada a un puerto europeo”), que coincide, en parte, con las primeras notas principales de la tragedia recién referidas. Otra nota suelta en otra libreta distinta resume muy brevemente la acción y la idea de una escena: “Lamentaciones de uno a un oficial de marina. ¿Qué tengo que no tengáis? ¿Qué tenéis que no tenga?”. Y, finalmente, la última de estas notas sueltas se corresponde con comentarios similares a la anterior, como breves descripciones de la acción escénica, o de cuestiones a revisar o a tener en cuenta a la hora de escribir la pieza:

Volver la oración por pasiva: lo importante la historia amorosa.

Un tipo que se preocupa por si el haberse quitado el bigote le envejece o no.

—Uno: sí.

—Otro: no.

(a ninguno le importa).

Otros ni se fijan.

—¡Pero, no te das cuenta!... Decías que no estaba mal.

Hacer que los personajes hablen los unos de los otros, a una tercera persona.

Se habla más que se piensa. El chismorreó también es una manera de ver el mundo. Para hablar de las cosas en sí hay que estudiarlas o, por lo menos, tener cierto conocimiento de ellas. Hablar de los demás, y mal, lo hace cualquiera.

Estas notas, como se ha comentado, se encuentran en libretas de tamaño pequeño, alrededor de un formato A6, fácilmente transportables en los bolsillos, escritas en su mayoría a lápiz. Pueden fecharse entre 1939 y 1941, en los momentos de su exilio en Francia (en Marsella, en Vernet), gracias al resto de sus contenidos. Algunas, por ejemplo, se encuentran en libretas escritas prácticamente en su totalidad en francés; u otras comparten páginas con el manuscrito de *Campo cerrado* o con fragmentos de *Manuscrito cuervo*.

## 1. 12. Últimas notas: más cerca de *San Juan*

Casi al final de los materiales principales de *San Luis*, Aub vuelve a estructurar el drama, pero retomando ideas del inicio de la libreta y olvidando la trama del asesinato del medio judío que había desarrollado en el esquema anterior. Dedicar una hoja a cada acto. En la del “Ier acto” deja un espacio en blanco destinado al primer cuadro y anota: “2º c[uadro]. Vieja, desde el puente (habla al hijo que se supone en el público. Este le enseña un nieto que ella no distingue. ¿Cómo es? ¿A quién se parece?)”. Y ante esa escena se le ocurre a Aub algo determinante en *San Juan* y que al principio solo había apuntado, pero que ahora empieza a verlo con mayor claridad, sobre todo en cuanto a las dimensiones: “posibilidad de la gran puesta en escena — El barco visto desde el muelle, el remeneo de las olas”. Para el “3er. c[uadro].” anotará solo “Negro — Vieja”. En la página destinada al “IIº acto” encontramos anotaciones sueltas que debían remitir a futuras escenas: “El prestamista que hace su negocio a bordo / Los que estudian inglés y español / El pedig[ü]ño (tipo Weismann) / Los banqueros que no se tratan con nadie / Los callados / El excluido del partido”. Así como el tercer cuadro del primer acto sí lo utiliza en *San Juan*, las observaciones para el segundo acto son muy vagas, y solo podríamos aventurar algunas identificaciones como Simón como el que siempre está pidiendo; o Efraím

como (auto)excluido del partido o, en su caso, del grupo de jóvenes comunistas. La página del “IIIer acto” se encuentra en blanco.

En la siguiente, sin embargo, anota un breve diálogo al que señala como “¿Principio 3º o 2º?”, pero que no reconocemos en *San Juan* en ninguno de los tres actos, si bien es verdad que hacia el final del primero los niños, junto con la vieja Esther y su hija Mine, se reúnen para contar un cuento (Aub, 2006, pp. 169-170), pero sería la única similitud, y un tanto tangencial, con el fragmento anotado.

Identificamos, en cambio, una réplica aislada que Aub atribuye en este material al Rabino dirigiéndose a Lía, “¡Acuérdate de Ruth! [¡]No era de Juda sino Moabita [sic] y fue bisabuela de David!”, pero que en la obra será el descreído de Boris quien la pronuncie: “no olvide usted que Ruth no era judía, sino moabita, y fue, nada menos, que la bisabuela de David” (Aub, 2006, p. 189). Aub escribe otra réplica similar que sucede a la anterior y, aunque no aparece atribuida a ningún personaje, parece evidente que, por el tono que de ella se desprende, no podría ser otro que el mismo Boris quien la pronunciara: “¡No era precisamente la resistencia lo que predicaba Jeremías! Más bien un quintacolumnista”.

En la última página del mecanuscrito, en cambio, sí podemos reconocer todos los esbozos de escenas, incluso en el orden en que aparecerán en *San Juan* y con los nombres que tendrán los personajes en *San Juan*: “Carlos liberado por el Cap[itán].”, después de que llegara a nado a la costa y lo retornaran al barco, escena que tiene lugar en el segundo acto; “El policía cuenta cómo defendió los J[udíos]. ante el com[entario]. antisemita” justo a continuación de que el capitán haya dejado ir a Carlos a la bodega: “el comisario empezó a despotricar contra los judíos. ¡Si hubiera visto usted la que se armó! Porque, de pronto, el joven ese empezó a defenderlos” (Aub, 2006, p. 179). Le sigue la anotación “Carlos y sus padres”, que alude a la discusión que tendrá el chico con ellos a causa de sus raíces judías (Aub, 2006, pp. 179-180), y a la que le seguirá el “Discurso de Carlos anunciando la salida y promoviendo a la rebelión” al que ya hemos hecho referencia anteriormente y cuyo resultado será que “(Lo encierran)” (Aub, 2006, pp. 180-181). A continuación, Aub anota “Escena en el entrepuente” y, efectivamente, a los comentarios consternados que ha provocado el monólogo de Carlos en la bodega y el discurso del rabino, le sigue una escena en el entrepuente donde el oficial 1º informa al capitán de la fuga de los jóvenes comunistas (Aub, 2006, p. 183). “Comentarios en la cala” sería la única anotación que no se correspondería ni con el segundo acto,

ni con el resto de la pieza, cosa que nos hace pensar que tal vez se trate de una errata y Aub quisiera referirse a los comentarios en la bodega, que es lo que sigue; pero sí se corresponde perfectamente la última anotación, con la que se cerrará el segundo acto, “Discurso de Esther”, es decir, el monólogo sobre los pogromos ya referido. Por tanto, Aub esquematiza casi la totalidad de ese acto central de la pieza, en orden cronológico y con precisión en su contenido o ubicación espacial en la escena.

## CONCLUSIONES

Si bien es imposible saber con certeza a qué se refería Max Aub cuando dijo acerca de *San Juan* que “esta obra [la] vi, clara, maniatado en la bodega de un barco” (Aub, 2006, p. 150), en la travesía por el Mediterráneo, entre Francia y Argelia, en noviembre de 1941, esta última similitud, tan rotunda y definitiva, junto con el resto de coincidencias entre *San Luis* y *San Juan* que hemos ido señalando a lo largo de estas páginas, nos parecen suficientes para afirmar que la idea le vino mucho antes y que ya había estado trabajando en la tragedia; que *San Juan* nació en París en octubre de 1939, aunque fuera con otro santo en el título.

Lo único que, efectivamente, variará en ese cambio de nombre del barco y en esos años de distancia entre estos esbozos —que pudo perfectamente ir desarrollando durante ese tiempo, como indicarían esas notas sueltas halladas en libretas de sus años de exilio francés, entre 1939 y 1941— y la escritura final de la obra que conocemos será la recreación histórica del trayecto del Saint Louis. Aub, al principio, parece tener muy claro que quiere darle protagonismo, con las referencias a Cuba, a La Habana, a la vuelta a Europa, al final de los pasajeros en campos de concentración, pero, finalmente, optará por ese final trágico y fatal que, sin embargo, le permite escribir una “tragedia abierta a la esperanza” (Aznar Soler, 2006, p. 56), en la que la única posibilidad de salvación pasa por la acción colectiva, como ejemplifica Aub con el grupo de Leva, que son los únicos que se salvan del naufragio porque deciden actuar, incidir directamente en la realidad que les ha tocado vivir para transformarla, como señala también en su estudio Aznar Soler (2006, p. 59), al contraponerla con la resignación ante la voluntad de Dios.

Los resultados que arroja el análisis comparativo de estos materiales pre-textuales con la versión final de la tragedia, además, muestran algo que va más allá de la obra en concreto: la importancia que tiene todavía el

trabajo de investigación archivística incluso en autores tan atendidos como Max Aub.

### BIBLIOGRAFÍA

Acrich Levy, David (1998). “*San Juan*, de Max Aub”. *Raíces. Revista judía de cultura*, 35, p. 9.

Aub, Max (2002a). *Enero en Cuba*. M<sup>a</sup> Fernanda Mancebo (ed.). Segorbe: Fundación Max Aub.

Aub, Max (2002b). *Hablo como hombre*. Gonzalo Sobejano (ed.). Segorbe: Fundación Max Aub.

Aub, Max (2006). *Teatro mayor (Obras completas, vol. VIII)*. Joan Oleza (dir.). Valencia: Institució Alfons el Magnànim/Generalitat Valenciana.

Aub, Max (2011). *El limpiabotas del padre eterno*. Javier Lluch-Prats (ed.). Segorbe: Fundación Max Aub.

Aub, Max (2018). *De algún tiempo a esta parte*. Esther Lázaro (ed.). Sevilla: Renacimiento.

Aub, Max (2023). *Diarios. 1939-1972*. Manuel Aznar Soler (ed.). Sevilla: Renacimiento.

Aub, Max e Ignacio Soldevila (2007). *Epistolario 1954-1972*. Javier Lluch-Prats (ed.). Valencia: Fundación Max Aub/Generalitat Valenciana.

Aub, Max, José Monleón y Nuria Espert (2023). *Exilios y regresos*. Esther Lázaro Sanz y Ángela Monleón (eds.). Madrid: Primer Acto.

Aznar Soler, Manuel (1999). “La recepción crítica del *San Juan*, de Max Aub (1943-1945)”. En Ignacio Soldevila Durante y Dolores Fernández Martínez (dirs.). *Max Aub: veinticinco años después*. Madrid: Complutense, pp. 17-44.

- Aznar Soler, Manuel (2006). “*San Juan*, de Max Aub: una tragedia abierta de su ‘teatro mayor’”. En Max Aub. *San Juan*. Manuel Aznar Soler (ed.). Sevilla: Renacimiento, pp. 9-69.
- Bellemin-Noël, Jean (2008). “Reproducir el manuscrito, presentar los borradores, establecer un ante-texto”. En Emilio Pastor Platero (ed.). *Genética textual*. Madrid: Arco Libros, pp. 53-78.
- Isasi Angulo, Amando Carlos (1974). *Diálogos del teatro español de la postguerra*. Madrid: Ayuso.
- Kemp, Lois Anne (1977). “Diálogos con Max Aub”. *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo*, III-2, pp. 8-11, 15-19.
- Lázaro Sanz, Esther (2019). “*Nací para escribir teatro*”. *Presentación y estudio de la obra dramática inédita de Max Aub*. Tesis doctoral. Bellaterra (Barcelona): Universitat Autònoma de Barcelona.
- Lluch-Prats, Javier (2012). “El obrador del escritor y la edición filológica del texto literario contemporáneo”. En Bénédicte Vauthier y Jimena Gamba Corradine (eds.). *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 97-112.
- López García, José-Ramón (2013). *Fábula y espejo. Variaciones sobre lo judío en la obra de Max Aub*. Sevilla: Renacimiento.
- Malgat, Gérard (2013). *Max Aub et la France ou L’espoir trahi*. Marseille: L’Atinoir.
- Mengual Català, Josep (1998). “Relectura de *San Juan*, de Max Aub”. *Teatro*, 13, pp. 217-225.
- Monti, Silvia (1992). *Sala d’attesa. Il teatro incompiuto di Max Aub*. Roma: Bulzoni.
- Moraleda, Pilar (1989). *Temas y técnicas del teatro menor de Max Aub*. Córdoba: Universidad de Córdoba.

- Naharro-Calderón, José María (1999). “De “Cadahalso 34” a *Manuscrito cuervo*: el retorno de las alambradas”. En Max Aub. *Manuscrito cuervo*. José Antonio Pérez Bowie (ed.). Segorbe/Alcalá de Henares: Fundación Max Aub/Universidad de Alcalá, pp. 183-255.
- Nos-Aldás, Eloísa (2011). “Estudio introductorio”. En Max Aub. *El limpiabotas del padre eterno*. Javier Lluch-Prats (ed.). Segorbe: Fundación Max Aub, pp. 27-226.
- “Series: St. Louis” (2019). En *The Holocaust Encyclopedia*. Washington D. C.: United States Holocaust Memorial Museum, <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/voyage-of-the-st-louis> [14/01/2026].
- Vicente, Arie (1991). *Lo judío en el teatro español contemporáneo*. Madrid: Pliegos.
- Zepp, Susanne (2010). “Early writing: Max Aub’s *San Juan*”. En Antonio Gómez López-Quñones y Susanne Zepp (eds.). *The Holocaust in Spanish Memory: Historical Perceptions and Cultural Discourse*. Leipzig: Leipziger Universitätverlag, pp. 169-182.
- VV. AA. (2006). “Apéndice 1”. En Max Aub. *San Juan*. Manuel Aznar Soler (ed.). Sevilla: Renacimiento, pp. 183-252.