

CONSIDERACIONES SOBRE UNA LITERATURA DE EXILIO SUIZA: ANNEMARIE SCHWARZENBACH

GUIOMAR TOPF MONGE
Universidad Pablo de Olavide de Sevilla
gstopmon@upo.es

RESUMEN

La obra literaria de Annemarie Schwarzenbach forma parte de la literatura suiza de entreguerras en alemán. La novela *El valle feliz* (1940) ha sido considerado por Rohlf (2002) un ejemplo de literatura de exilio aunque no fue escrita en el exilio. El objetivo del presente trabajo es establecer hasta qué punto la noción de "literatura de exilio" es aplicable a esta y otras obras de Schwarzenbach. Se desarrollan los conceptos de literatura antifascista sobre el exilio, el motivo literario del exiliado y del viajero errante, así como la metáfora del exilio. Al leer las novelas *Flucht nach oben* y *Muerte en Persia*, y los relatos "La Tierra prometida", "Europa transfigurada", "Muchísima paciencia..." y "Un amanecer que duró tres días" bajo el prisma del exilio se llega a la conclusión de que las concepciones literales de exilio van desapareciendo en detrimento de un sentido metafórico de exilio. Se constata que la denominación literatura de exilio suiza es pertinente únicamente si situamos cada obra en el contexto histórico de su estética y de su valor testimonial.

PALABRAS CLAVE: Annemarie Schwarzenbach, literatura de exilio, antifascismo suizo, exilio como metáfora.

REFLECTIONS ABOUT A SWISS EXILE LITERATURE: ANNEMARIE SCHWARZENBACH

ABSTRACT

The literary work of Annemarie Schwarzenbach is part of the German Swiss literature from the interwar period. The novel *Das glückliche Tal* (1940) has been considered by Rohlf (2002) as an example of exile literature although it was not written in exile. The objective of this essay is to determine, to what extent the notion of "exile literature" can be applied to this and other works of Schwarzenbach. It develops the concepts of the antifascist literature about exile, the motif of the exiled and the wandering traveller, as well as the metaphor of exile. Reading the novels *Flucht nach oben* and *Tod in Persien* and the short stories "Das gelobte Land", "Verklärtes Europa", "Sehr viel Geduld..." and "Drei Tage Morgendämmerung" under the scope of exile, one arrives at the conclusion that the literal concepts of exile are fading in light of a more metaphorical sense of exile. The essay ascertains that the designation of Swiss exile literature is only applicable if we situate every work in the historical context of its aesthetics and its testimonial value.

KEYWORDS: Annemarie Schwarzenbach, exile literature, Swiss antifascism, exile as metaphor.

¿Cómo puede haber una literatura de exilio suiza, si en Suiza nunca ha habido dictaduras ni regímenes totalitarios? Los escritores que entre 1933 y 1945 huyeron de Hitler al exilio provienen de Alemania, Austria y otras regiones

germanoparlantes pero no de Suiza, que como potencia neutral acogía a exiliados. Si bien es cierto que todos los autores que escribían y publicaban en alemán, también los suizos, se vieron afectados por las represalias que los nazis imponían a editores y libreros dentro y fuera del Tercer Reich (Schulz 2012: 46), la autoría suiza siempre se ha solido desvincular de la literatura de exilio.

Pero, aunque no exista una literatura de exilio suiza en sentido estricto, es decir, producida por autores forzados a exiliarse de su patria suiza, nos encontramos con la paradoja de que se han interpretado como “literatura de exilio” algunos de los textos producidos por la autora suiza Annemarie Schwarzenbach desde 1933 y hasta su muerte en 1942.

Las razones por las que se ha considerado a esta escritora como una escritora de exilio van desde análisis biográficos, en los que destaca su reemigración de Berlín a Zúrich en 1933 y su amistad con intelectuales alemanes exiliados, hasta consideraciones sobre la figura del viajero errante como metáfora del exilio en sus libros de viajes. Otros elementos relacionados con la literatura de exilio son el compromiso antifascista y la función testimonial de autores que presenciaron el auge del nazismo y de los fascismos europeos. En Suiza se fomentó a partir de 1933 la llamada *Geistige Landesverteidigung* (defensa espiritual de la patria), encaminada a defender los ideales humanitarios frente a las ideologías fascistas que proliferaban en los países vecinos (Schulz 2012: 194ss.) y, en último término, garantizar la neutralidad del pequeño país centroeuropeo. Aunque los textos periodísticos de Schwarzenbach se consideran claramente antifascistas, no ocurre lo mismo con sus textos literarios que, por regla general, han sido interpretados como la producción de una autora que escribía en su torre de marfil. Sólo en algunas obras se ha identificado un subtexto político que denuncia el antisemitismo y el nazismo.

El objetivo del presente estudio es revisar cuáles de las obras de la autora han merecido el calificativo de „literatura de exilio” y en qué criterios se basan los distintos análisis para otorgarles este estatus. También se incluyen otras obras a las que son aplicables estos mismos criterios, aunque todavía no hayan sido estudiadas bajo el prisma del exilio y de la resistencia antifascista. Con ello se pretende dilucidar, primero, qué relación tiene la obra de Schwarzenbach con la literatura de exilio de habla alemana y, segundo, hasta qué punto forma parte de la literatura testimonial sobre el fascismo en Europa.

Son objeto de este artículo¹ la novela *Flucht nach oben* [Fuga hacia arriba], escrita en 1933 y de publicación póstuma (1999), algunos relatos del libro *Con*

¹ Frente a este corpus, las obras literarias de Schwarzenbach en las que la cuestión del exilio y del antifascismo no tienen presencia ciertamente ocupan la mayor parte de su producción literaria. Me refiero a sus primeros relatos, de marcada estética finisecular: *Erik* (1929) y *Ruth* (1932), así como a otras narraciones de aquella época inicial que se han ido publicando recientemente: *Das Märchen von der gefangenen Prinzessin*, *Pariser Novelle*, *Mit dem Knaben Michael*, *Eine Frau zu sehen*, *Paris III* y *Yelinda*. Las novelas *Freunde um Bernhard* (1931) y *Lyrische*

esta lluvia, concebido bajo el título *Der Falkenkäfig* [La jaula del halcón] en 1934 y publicado póstumamente en 1989, y por último, las dos versiones de la novela ambientada en el valle persa del río Lahr: *Muerte en Persia*, escrita en 1935 (publicación en 1995), y *El valle feliz* (1940). Las obras se analizarán en orden cronológico con la finalidad de mantener las coordenadas temporales de su creación y de su momento histórico, ya sea durante los años de ascenso del nazismo, ya sea tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial, como es el caso de la última novela mencionada.

1. LA LITERATURA DE EXILIO A PARTIR DE 1933

La literatura de exilio, entendida como literatura escrita en el destierro, existe desde la Antigüedad clásica. Pero en el ámbito de la literatura alemana, el término 'literatura de exilio' sobre todo se refiere al período comprendido entre 1933 y 1945. Los escritores que huyeron del régimen nacionalsocialista constituyen el exilio alemán por antonomasia y son un referente dentro este campo de investigación. Aunque la literatura de exilio se defina a partir de factores extraliterarios, como la condición de exiliado de su autor, su estudio literario –que no es historiográfico– se centra en aspectos intratextuales: la reflexión sobre la experiencia del exilio o el uso de tradiciones literarias relacionados con la huida, la patria o el viaje sin retorno.

Actualmente, algunos estudios de literatura de exilio incluso relegan el elemento biográfico del autor exiliado a un segundo plano y definen la literatura de exilio como aquella que refleja la experiencia del exilio, incluyendo también textos literarios que tratan el tema del exilio sin que los autores lo hayan vivido personalmente (Bannasch/Rochus 2013: XI). Esta tendencia a ampliar el concepto de literatura de exilio se enmarca dentro del actual debate sobre la *Erinnerungskultur* ('cultura de la memoria histórica') alemana que, entre otras cuestiones, aborda la historia de la recepción de la literatura de exilio en las dos Alemanias. Al cuestionar los mecanismos de creación de un canon a los que ha sido sometida la literatura de exilio y sobre la base de una investigación histórica exhaustiva, crece el interés por aquellos testimonios que hasta ahora habían quedado al margen de este canon.

El postulado de que la literatura de exilio ha de ser necesariamente antifascista fue desarticulado en los años 90, en el contexto de una incipiente revisión crítica del canon. Tras la desmitificación por parte de Winckler (1995) del antifascismo y el realismo literario como baluartes del exilio, ha sido posible el estudio literario de estos textos sin la carga ideológica que lastraba la *Exilforschung* ('investigación del exilio') sobre todo en la antigua RDA. Sin

Novelle (1933) pertenecen a la misma estética y temática. Tampoco entran en el corpus los siguientes libros de viajes: el diario de viaje *Winter in Vorderasien* (1934), los relatos orientales *Die vierzig Säulen der Erinnerung* y los textos escritos entre 1941 y 1942, tras su viaje a África, *Das Wunder des Baums* y los poemas en prosa *Marc* y *Das 'Namenlose'*, de publicación póstuma.

embargo, resulta interesante volver a unir los conceptos de exilio y antifascismo con la finalidad de anclar la literatura en su momento histórico. Recientemente, Winckler propone una *Exilforschung als Spurensuche* (investigación del exilio como búsqueda de huellas) e invita al investigador a interpretar las huellas dejadas por la historia en textos coetáneos, aunque su interpretación nunca sea definitiva. Siguiendo a este autor, considero que los textos literarios producidos durante la época del Tercer Reich pueden leerse como testimonios autónomos de su propio tiempo (Winckler 2012: 20). Forman parte del archivo de la memoria cultural y, como tal, albergan una información auténtica y única sobre el sufrimiento causado por el fascismo.

Merece especial mención la tendencia a estudiar la literatura de exilio desde la perspectiva de género. La escritora como mujer en el exilio y su particular visión del destierro han ganado visibilidad a partir de los años 80. Se han rescatado testimonios sobre la mayor *Exiltauglichkeit* ('aptitud para resistir el exilio') de la mujer frente al hombre, es decir, su mayor capacidad para adaptarse a las condiciones adversas en el extranjero. Erika Mann, una de las más famosas exiliadas del nazismo, ya apuntaba en 1938 en un texto sobre "Mujeres en el exilio" (apud Lühe/Naumann 2000) que las mujeres jugaban un papel fundamental en la supervivencia de las familias en la emigración. Aparte de reconstruir la historia de la mujer en el exilio, los estudios de género han propiciado la investigación sobre las obras producidas en esas condiciones. En este ámbito hay que mencionar un trabajo comparativo (Rohlf 2002) que considera a Schwarzenbach una excepción, como veremos más adelante, porque hay una tendencia general de las autoras exiliadas a escribir desde lo cotidiano y lo personal, dedicándose a menudo a la literatura más comercial o a géneros literarios menores. Aunque estos estudios no pretendan reducir lo que hay de específicamente femenino en la literatura de exilio a un denominador común, se ha llegado a conclusiones interesantes sobre la escritura femenina que actúa desde los márgenes del discurso literario y de la reflexión ideológico-política, ámbitos ocupados por la preeminencia masculina.

Otro aspecto relevante para la obra de Schwarzenbach es el punto de unión que se establece entre el exilio y el viaje. Durante el Modernismo, es decir, aproximadamente entre 1880 y 1930, se fragua una concepción estética y estetizante del exilio que el artista emprende voluntariamente. Es la estilización del artista incomprendido y solitario, quien "emulates exile's effects" (Evelein 2009: 17). En un sentido todavía más amplio, podrían incluirse todas las manifestaciones de alienación y extrañamiento inherentes al pensamiento moderno y propios del sujeto moderno. Ampliar el campo semántico del exilio hasta incluir la tradición modernista de los expatriados en París y la metáfora del intelectual apátrida es discutible "as it deliberately ignores de human cost of 'real exile'" (ibid.).

Algunos autores rechazan decididamente cualquier definición de exilio que no parta de su carácter involuntario basado en "ein gewaltsames

Verstoßenwerden” (Lützeler 2013: 8), es decir, una expatriación forzosa y violenta. Distinguen entre el exilio propiamente dicho y la expatriación voluntaria, lo que Lützeler llama “freiwillige[r] Expatriierung” (ibid.), que conlleva la posibilidad de volver al país de origen en cualquier momento. Para evitar el uso inflacionario del término exilio, Evelein (2009: 17) propone anclarlo históricamente y evitar la mitificación de figuras como el artista exiliado, devolviendo este último al ámbito del viaje como práctica voluntaria y privilegiada.

En 1933 se entrecruzan ambos fenómenos, el expatriado modernista y el exiliado político, pues “many exponents of modernism found themselves quickly isolated, confronted with a palpable need to take leave of their home, and increasingly cut off from their language, publishing venues, intellectual centers” (Evelein 2009: 17). Hasta cierto punto, Schwarzenbach se encuentra en esta tesitura, pues tras perfilar su propia imagen como escritora cosmopolita y viajera nómada, se ve confrontada con una realidad hostil: tiene que dejar su círculo intelectual de Berlín, se encuentra con dificultades para publicar y se siente aislada en una Europa con la que ya no se identifica.

2. LA AMENAZA DEL FASCISMO: *FLUCHT NACH OBEN*

En mayo de 1933, tres meses después de la *Machtergreifung* (toma del poder) de Hitler, Schwarzenbach terminó de escribir la novela *Flucht nach oben* (Perret 2005: 216), que presentó en Zúrich en varias lecturas públicas y privadas. A pesar de las críticas positivas que recibió, inclusive de su amigo Klaus Mann, a quien le parecía más lograda que sus novelas anteriores (apud Rohlf 2008: 79), Schwarzenbach no llegó a publicarla ni en ese momento ni más adelante. Las razones por las que la joven escritora no la publicó, probablemente tuvieran que ver con las intrincadas relaciones en el mundo editorial de habla alemana, mencionadas al principio. Perret, el editor que rescató el manuscrito de *Flucht nach oben* y lo publicó por primera vez en 1999, aventuró que debido al clima político se temían graves problemas de aceptación por parte de los críticos literarios y del público lector (Perret 2005: 219). Se exigía contundencia a la hora de condenar el fascismo y las figuras literarias debían encarnar fuerza y determinación. Por eso Perret consideraba los tiempos poco propicios para la recepción de textos sobre “Abseitsstehende” (ibid.), y *Flucht nach oben* sin duda retrataba a personajes marginales e indecisos.

El protagonista, Francis, es un joven alemán procedente de una familia noble arruinada, quien no sabe qué hacer con su vida y, tras probar suerte durante ocho años en Sudamérica, emprende su “Flucht nach oben” huyendo a las montañas, los Alpes austríacos, para esquiar y olvidarse del mundo *de abajo*. Su hermano Carl Eduard no le encuentra sentido a la vida, a pesar de haber emprendido una prometedora carrera militar, y se suicida. La mujer con la que Francis quiere comenzar una nueva vida, Adrienne, está enferma y duda de sus

capacidades como madre y como esquiadora. Los personajes secundarios también están teñidos de esa indeterminación, tan característica de la narrativa de Schwarzenbach, e incluso pueden parecer indolentes por su falta de implicación social y política.

Sin embargo, *Flucht nach oben* no se sitúa en un espacio ahistórico sino que hace alusión a problemas sociales y políticos candentes en 1933 (Perret 2005: 225). Por ejemplo, reflexionando sobre su nombre de procedencia inglesa, Francis menciona dos constantes de la República de Weimar: el recuerdo de la Primera Guerra Mundial y la inflación. “Que si Alemania, que si la Guerra Mundial: él no había estado. Que si la inflación: de todas formas, él no tenía dinero”². Fiel a su carácter indeciso, Francis no se posiciona al respecto, pero la huella del ambiente de entreguerras ha quedado plasmada en el texto. Es la cuestión de la identidad nacional (Alemania) la que lleva al recuerdo de la guerra (la Guerra Mundial) y a las consecuencias económicas (la inflación). El cuarto elemento en esta secuencia asindética sería el Nacionalsocialismo, cuya demagogia incluye acabar con la inflación, reparar la deshonra de haber perdido la guerra y engrandecer el sentimiento nacional. Schwarzenbach deja el vacío de este cuarto elemento, que el lector debe completar, con lo que impulsa una reflexión sobre el automatismo del discurso nacionalsocialista.

En un segundo ejemplo, Francis mantiene la actitud de observador imparcial. Está en la ciudad de Innsbruck y, desde la ventana de su hotel, observa un desfile nocturno de la milicia austríaca, llamada *Heimwehr*.

De repente le llegó desde fuera un tintineo, un zumbido de flautas, un retumbar de pisadas. [...] Por la calle se acercaba la música, el tintineo, el paso al unísono. Venían desfilando desde el arco. Vio banderas ondeando para acá y para allá como manchas relucientes. Se acordó de que se iba a movilizar la milicia. Entonces la música enmudeció, comenzaron a cantar. Cantaban con alegría retumbante, acompañados del retumbar de sus pasos en los adoquines. Fascinado, Francis permanecía de pie asomado a la ventana. Una voz interior: Qué más me da, hace tiempo que hemos superado todo esto. [...] Esto significaba hostilidad, no iba con él. Era un mundo antiguo que, en su eterno retorno, le había jurado enemistad eterna a él y a los suyos. Su ventana era la mirada hacia el pasado y el futuro, hacia las filas que resurgían unas tras otras. Qué le quedaba a él sino apartar la mirada y dirigirla hacia las alturas. [...] Atrapado por un fervor apasionado volvió a mirar hacia abajo, a la calle donde los rubios y forzudos jóvenes patriotas marchaban, obtusos, alegres, retumbantes, despreocupados. Desaparecieron en la oscuridad dejando atrás el fulgor de sus banderas, sus cánticos y el sonido de sus flautas.³

² „Ob Deutschland, ob Weltkrieg, er hatte ihn nicht mitgemacht, ob Inflation, er hatte ohnehin kein Geld.“ (Schwarzenbach 2005: 13) (Las traducciones son más si no se indica lo contrario).

³ „Von draussen vernahm er plötzlich Klingeln, Pfeifen, Stampfen von Schritten. [...] Durch die Strasse näherten sich Musik, Klingeln, Pfeifen, taktfester Schritt. Vom Tor her zog sich der Zug. Er sah Fahnen, hin und her wehend helles Tuch. erinnerte sich: Die Heimwehr war aufgeboten. Nun schwieg die Musik, sie begannen zu singen. Dröhnend-fröhlich sangen sie, begleiteten ihre dröhnenden Schritte auf dem Pflaster. Francis stand am Fenster, gebannt. Eine Stimme in ihm: Was geht es mich an, längst haben wir dies alles überstanden. [...] Dies hier war

Tres aspectos me parecen remarcables de esta escena: primero, la elección de la *Heimwehr* como fenómeno social característico de la época de entreguerras; segundo, el contraste entre la actitud del protagonista y de los milicianos, y en tercer lugar, la plasticidad con la que se describe el desfile.

Heimwehr es la denominación genérica para una serie de milicias locales, surgidas en Austria después de la Primera Guerra Mundial. Por su ideología nacionalista y anticomunista ganó fuerza con el surgimiento del austrofascismo y jugó un papel relevante en el fracaso de la República Austríaca y la anexión de Austria a la Alemania nazi. Al mencionar la *Heimwehr* en 1933, Schwarzenbach retrata un momento histórico en el que la democracia se deteriora y el fascismo gana fuerza.

El cometido de la *Heimwehr* se explica en la novela por boca de un lugareño como una cacería de comunistas (cf. Schwarzenbach 2005: 127). Frente a esta explicación, expresada de forma vejatoria, la pregunta de Francis sobre si allí hay tantos comunistas resulta sensata e inocente, a la par que indiferente y fría. La respuesta del joven austríaco sobre los judíos ricos que engañan a los campesinos (ibid.) es una especie de eslogan, mezcla de anticomunismo y antisemitismo, con lo cual queda perfectamente caracterizada, y quizás hasta caricaturizada, la ideología fascista.

El segundo aspecto, el contraste antitético entre Francis y los patriotas, realza el carácter pasivo y melancólico del protagonista. Francis se siente abrumado por la soledad y el miedo. Ha bajado de la montaña a Innsbruck para ver a su hermano, quien ha intentado suicidarse y con el que no hablaba desde hace mucho tiempo. La visita en el hospital ha sido tensa y agobiante; Francis se siente incapaz de afrontar la situación. Su inseguridad y su miedo contrastan con el carácter marcial y el estruendo de la *Heimwehr*. El protagonista se despierta acosado por pesadillas y, después de oír ruidos y de acercarse a la ventana, se acuerda de que el día anterior un joven austríaco le había anunciado el desfile nocturno.

Los milicianos marcan un ritmo decidido con sus pasos, frente a la indiferencia e inmovilidad de Francis, apoyado en la ventana. Otra diferencia reside en la introspección del protagonista, para quien los pensamientos tienen una presencia tan marcada que los oye como una voz interior, mientras que los patriotas no piensan ni se preocupan por las consecuencias de sus actos. Al ser tan contrarios a su propio carácter, los paramilitares, tan jóvenes y guapos, ejercen cierta fascinación sobre Francis. Por otro lado, se desentiende del

Feindschaft, ging ihn nichts an. War alte Welt, ewig wiederkehrend, ihm und den Seinen ewig Feindschaft schwörend. Sein Fenster war der Blick zurück und vorwärts, in die neuerstandenen Reihen. Was blieb ihm, als sich abzuwenden, den Blick immer höher zu heben. [...] Leidenschaftlich gefangen, sah er wieder auf die Strasse hinab, wo die blonden, breitschultrigen jungen Patrioten marschierten – engstirnig, dröhnend-fröhlich, unbedenklich. Sie verschwanden in der Dunkelheit, liessen die wehende Helle des Fahmentuches zurück, ihren Gesang, ihre Pfeifen, Klingeln.“ (Schwarzenbach 2005: 130s.).

mensaje fascista e incluso siente que son enemigos. Para el protagonista la milicia encarna un mundo hostil, con el que ya no quiere tener nada que ver. Son una amenaza para él y su familia, haciendo alusión a la experiencia militar del hermano, que lo llevó al suicidio; y quizás también a la Primera Guerra Mundial y sus consecuencias, entre ellas la muerte de su padre y la pérdida del latifundio familiar.

El tercer aspecto destacable es la plasticidad de la escena. La descripción del desfile utiliza el recurso de la sinestesia: primero el ruido de instrumentos y pasos marciales, luego la claridad de las banderas, callan los instrumentos y empiezan los cánticos. Tras las voces de los patriotas, surge una voz interior, acompañada nuevamente del elemento visual, pues van apareciendo y desapareciendo una tras otra las filas de los milicianos. La mirada de Francis se dirige a la montaña y vuelve a bajar a la ciudad; ahora ve (y juzga) a las personas que integran el desfile. La *Heimwehr* va desapareciendo en la oscuridad con el mismo movimiento sinestésico invertido; pasa la claridad de las banderas y, por último, se va desvaneciendo el sonido. La sinestesia tiene la función de dotar la escena de movimiento y crear una sensación de volumen, de una masa humana en movimiento.

Los tres aspectos analizados se pueden interpretar como el intento de establecer una postura antifascista que va más allá de la ambientación histórica de la novela que mencionan Perret (2005: 225) y Rohlf (2008: 88). Schwarzenbach deja constancia de su sensibilidad con respecto a las raíces históricas de la ideología fascista, surgida del resentimiento de la Gran Guerra y del ideario nacionalista y belicista. Además, demuestra que, seis años antes de estallar la Segunda Guerra Mundial, ya era consciente del peligro que suponía la deriva fascista no sólo para Alemania sino para los países vecinos, como Austria y, por analogía, quizás también Suiza. La postura que el texto construye como antítesis de este desfile paramilitar es tan indefinida y frágil que se asemeja más a una pregunta que a una respuesta. Frente a la masa compacta de patriotas en marcha, la identidad difusa del protagonista es un anticipo del protagonista en una novela posterior, *El valle feliz*, donde su indefinición y falta de identidad es tan acusada que pone en tela de juicio el yo como sujeto (Rohlf 2002: 358).

Hay que situar esta problemática del sujeto en el marco del Modernismo y observar cómo reaccionan al reto del fascismo los personajes modernistas. Según Rohlf (2008: 89), los hermanos Francis y Carl Eduard dibujan dos itinerarios posibles ante la situación política de la "gran crisis" (Schwarzenbach 2005: 89). Carl Eduard se siente tan enajenado en el ejercicio de la profesión que le corresponde por tradición familiar que acaba suicidándose; Francis tampoco encuentra su lugar en el mundo y se refugia en una estación de esquí. A ambos se les puede caracterizar de apátridas en el sentido de desubicados, pues la falta de patria y de un territorio propio forma parte del sujeto moderno (Rohlf 2008:

87) que sigue acosado por dudas existenciales cuando el momento histórico parece exigir decisiones contundentes.

La impasibilidad de Francis es extrema: ni siquiera toma partido con una valoración negativa cuando charla con un joven fascista en una taberna, aunque éste le resulte desagradable y dejarlo atrás le produzca alivio (Schwarzenbach 2005: 127). Observa la sociedad desde fuera, como un aventurero que lo mismo emigra a Sudamérica que a los Alpes austríacos.

Para mí cualquier cosa es posible, nada me obliga. Aquel muchacho hablaba de comunistas, de judíos y campesinos. Hace mucho que no oía nada de eso. Quizás vuelvo ahora, las palabras toman forma, yo mismo actúo entre ellas, me peleo con ellas.⁴

Pelearse con las palabras para encontrar un camino de vuelta desde la enajenación a la realidad es un tropo literario de la estética *Fin de siècle* de la que Schwarzenbach era deudora (Fähnders/Schaffers 2017: 134). Francis ha huido hacia las alturas y se ha evadido de cualquier responsabilidad. Fiel a su carácter impasible, no decide cambiar de rumbo para culminar su itinerario vital con éxito, sino que oye una voz por la que se siente interpelado (Schwarzenbach 2005: 128). La voz de la conciencia despierta a Francis de su melancolía y lo llama a la vida, a la comunicación y a la acción. Se va perfilando su deseo de casarse y de volver a la vida profesional para recuperar su lugar en la (alta) sociedad. Al final de la novela lo consigue, sin necesidad de volver a entrar en contacto con el fascismo.

En conclusión, la novela *Flucht nach oben* está ambientada en la Austria de 1933 y, aunque la eclosión del fascismo no llega a ser relevante para la trama, dibuja unas pinceladas del ambiente que en 1934 hará posible la anexión de Austria por parte de Hitler. Las alusiones a las dificultades del período de entreguerras y la descripción de un desfile de la *Heimwehr* revelan algo amenazador y sin sentido. Por eso es posible interpretar la imagen del eterno retorno de un mundo antiguo y "la mirada hacia el pasado y el futuro, hacia las filas que resurgían unas tras otras" (Schwarzenbach 2005: 130) como un presagio de la catástrofe que se avecinaba con el Tercer Reich.

Al analizar con más detenimiento el texto se constata que en *Flucht nach oben* la vida interior de los personajes no es únicamente consecuencia de la amenaza latente del fascismo, como opina el editor en el posfacio (Perret 2005: 225); es propia de una estética finisecular y de la crisis del sujeto moderno. Sin entrar en el debate sobre la verosimilitud del realismo literario, podemos afirmar que, justamente por su falta de anclaje ideológico estable (Rohlf 2008: 97), *Flucht nach oben* tiene para el lector actual el aliciente de proporcionar un testimonio de la época que hay que descifrar, como una de las huellas de las

⁴ Alles steht mir offen, nichts zwingt mich. Von Kommunisten redete der Bursche drüben, von Juden und Bauern. Davon habe ich lange nichts gehört. Vielleicht kehre ich jetzt zurück, die Worte nehmen Gestalt an, ich selbst agiere unter ihnen, streite mit ihnen. (Schwarzenbach 2005: 128).

que habla Winckler (2012). El lector no tiene por qué identificarse con la perspectiva impasible de Francis sino que puede sacar sus propias conclusiones.

Para considerar *Flucht nach oben* una muestra de literatura de exilio en sentido estricto habría que echar mano de datos biográficos: Schwarzenbach se había ido a vivir a Berlín en 1931. Tras la llegada al poder de Hitler, el 30 de enero de 1933, decidió abandonar Alemania, al igual que sus amigos alemanes que se vieron obligados a huir, como Marianne Breslauer y la familia de Thomas Mann. Schwarzenbach se identificó con los intelectuales alemanes exiliados y se comprometió con la lucha antifascista desde Suiza. De ahí su participación en lecturas, como las mencionadas al inicio del capítulo, a las que la librería Dr. Oprecht & Helbling invitaba a escritores exiliados. En abril de ese mismo año, Klaus Mann fundó la revista *Die Sammlung* [La colección] con el apoyo económico de Schwarzenbach, quien también colaboró con artículos antifascistas en esta publicación, concebida para dar voz a los escritores alemanes exiliados.

Sin embargo, no considero que pueda calificarse de literatura de exilio un texto por el mero hecho de ser de una autora simpatizante con el exilio alemán, reemigrada a su patria y comprometida con la resistencia. Por eso he reemplazado el marco de análisis biográfico por uno rigurosamente literario para describir el modo en el que *Flucht nach oben* se enfrenta al surgimiento del fascismo.

3. EL EXILIO EUROPEO EN ORIENTE: *DER FALKENKÄFIG* (O CON ESTA LLUVIA)

Entre julio de 1934 y julio de 1935, Schwarzenbach escribió una colección de relatos titulada *Der Falkenkäfig*. Este proyecto literario nunca vio la luz y, hoy en día, los relatos rescatados del proyecto originario se han publicado, junto con otras narraciones de Schwarzenbach de temática similar, bajo el título *Con esta lluvia*.

Durante años Schwarzenbach intentó sacar al mercado este libro de relatos escritos con un estilo conciso y concentrado, deudor del de Hemingway. Las dificultades para publicar se desgranaban en el posfacio a la edición actual: Perret (2011) explica la situación por la que pasaban las editoriales con las que Schwarzenbach contactó. La Alemania de Hitler supuso un duro trance tanto para las editoriales suizas, que perdían un importante mercado de lectores y se veían acosadas por una política agresiva de subvenciones a editoriales nazis en Alemania, como para los editores alemanes que intentaban trabajar desde el exilio en Holanda y otros países, con dificultades económicas todavía mayores.

Perret opina que, aparte de las adversidades políticas y económicas que afectaban a todos los autores, la situación editorial de Schwarzenbach en particular se caracterizaba por una sinergia trágica: en Suiza se demandaba un tipo de literatura más tradicional; para el público austriaco sus relatos eran

demasiado políticos e incómodos; en Holanda no se conocía a la autora y su obra tampoco se ajustaba al perfil de la literatura de exilio que se solía editar allí (Perret 2011: 210).

Una de las razones por las que Schwarzenbach no consiguió publicar el libro en vida fue, pues, que las narraciones tenían un sesgo político. Como decía su amigo Klaus Mann, no eran "lo bastante apolítico[s]" (apud Perret 2011: 203). Tanto Klaus Mann como el ya por entonces consagrado Stefan Zweig intentaron convencer al editor austríaco Herbert Reichner para que aceptara el encargo. El editor temía que en el Tercer Reich alguna nimiedad pudiese resultar ofensiva, lo cual para Klaus Mann era un temor infundado, ya que consideraba que el libro describía paisajes con un tono lírico, sin ninguna ambición política, a excepción del relato "La Tierra Prometida" que, al estar ambientado en Palestina, hacía referencia, según Mann, a lo que en la época se llamaba *Judenproblem* (cuestión judía) (ibid.).

Esta visión del libro ha sido contestada recientemente por Karrenbrock, que opina que el editor probablemente leyó el libro con más atención que Klaus Mann y se dio cuenta del carácter especialmente político de los relatos (Karrenbrock 2008: 11). Defiende que los relatos son escenificaciones narrativas del exilio y de la ausencia de patria, citando a Rohlf (2002) y utilizando el mismo argumento que ésta construye para demostrar que *El valle feliz* es una novela de exilio, aunque la suiza Schwarzenbach no estuviera exiliada.

El denominador común de los relatos es que están ambientados en Oriente, en muchos de los parajes que Schwarzenbach conocía bien por sus viajes, y que había documentado en numerosos reportajes fotográficos y artículos de viajes para revistas y periódicos suizos. De hecho, los cuentos transcurren en un tiempo identificable con la época de Schwarzenbach, es decir, en los años 20 y los primeros años 30, y algunos se sitúan en el contexto histórico de apremiante actualidad con la Europa fascista como telón de fondo. Los personajes de estos relatos son casi exclusivamente europeos, expatriados por razones de trabajo –encontramos arqueólogos y militares, comerciantes y artistas– aunque puntualmente existen razones políticas para su estancia en países orientales, como veremos a continuación.

3.1. La Tierra Prometida

En un barco rumbo a Palestina, la protagonista conoce a un catedrático de Química procedente de Friburgo que emigra con su hija a "La Tierra Prometida". El hecho de que el catedrático tiene que exiliarse por culpa de los nazis se menciona de forma explícita, pero con un giro indirecto, propio del estilo de Schwarzenbach, que llega al pasado a partir de una esperanza de futuro. El Dr. Levy, cuyo nombre judío nos indica la razón por la que sufre la persecución nazi, alberga el deseo de que su hija no crezca en Alemania sino en

Palestina, para que no tenga que inquietarla "todo lo que los nazis le habían hecho a su padre" (Schwarzenbach 2011: 8) y pueda tener una infancia feliz.

La historia de amor y desamor que se desarrolla entre la protagonista, Billy, y el capitán del barco es la de dos viajeros, presumiblemente alemanes. Como no son judíos ni comunistas, su destino no está marcado por el exilio ni la persecución, pero son personajes tristes y desarraigados. Encarnan a los expatriados voluntarios que optan por ese modo de vida "nómada"⁵ que, según Rohlf (2002) y Karrenbrock (2008), caracteriza a los personajes de Schwarzenbach. Los personajes nómadas proponen una perspectiva diferente sobre cuestiones territoriales, por eso Billy y el capitán no parecen tener ni patria a la que volver ni tierra prometida a la que llegar.

A través de un personaje secundario, el chófer, Billy entra en contacto con otra biografía judía de exilio: el joven lleva seis meses en Palestina y cuenta que en Alemania, de repente, no podía continuar sus estudios universitarios ni encontrar trabajo. Cuando los nazis "pillaron" (Schwarzenbach 2011: 14) a su hermano tuvo que "esfumarse" (ibid.). Su lenguaje desenfadado y juvenil se tiñe de ironía cuando recuerda uno de los argumentos utilizados por los nazis para justificar la persecución de los judíos: "porque éramos de esos judíos que les quitaban el pan y el trabajo a los alemanes honrados." (ibid.) En Palestina ha encontrado trabajo y aunque se queja de lo "molesto" (ibid.) que es tener que manejar tantos idiomas en el contexto intercultural de la Palestina de la época – domina el alemán y el inglés, y necesita aprender hebreo y árabe– menciona que "lo mejor del asunto es que aquí ya no hace falta seguir pensando en todo eso" (ibid.). Por supuesto que con "todo eso" se refiere a la persecución nazi, pues añade acto seguido: "Aquí los nazis no le interesan a nadie" (ibid.).

La condena del antisemitismo nazi se manifiesta en este relato con claridad y, de hecho, hay dos peculiaridades en la forma cómo lo hace. Por un lado, está su proximidad con el género periodístico. Con una abundancia de detalles propia del relato de un testigo ocular, el texto presenta informaciones sobre la costa palestina en ese momento histórico. Antes de atracar en Haifa, el barco pasa por Tel Aviv, por mezquitas turcas y "los nuevos asentamientos comunitarios" de los judíos (Schwarzenbach 2011: 10), recordándole al lector

⁵ Nagelschmidt (2011) estudia los textos periodísticos que Schwarzenbach escribió sobre su viaje a Afganistán como expresión de un exilio interior. Utiliza un enfoque biográfico y el concepto de exilio interior se refiere a un sentirse ajena en Suiza y en Europa, lo que habría impulsado a Schwarzenbach a realizar numerosos y extensos viajes. El problema es que la palabra exilio se utiliza para hacer referencia al rechazo de lo propio, dentro de una crítica a la civilización y al progreso, es decir, dentro del debate del Orientalismo. Consecuentemente, la noción de nómada que Nagelschmidt propone se define a partir de una imagen orientalizante de Afganistán, como un país arcaico e idílico habitado por nómadas. Según esta autora, Schwarzenbach se identificaba con los nómadas y emulaba su modo de vida, al igual que su compañera de viaje Ella Maillart. En el presente artículo, el concepto de nomadismo no se refiere a una identificación biográfica sino a un movimiento de desterritorialización con base en los estudios postestructuralistas y de género.

actual el significado político y social que tenía la idea de la Tierra Prometida en los años treinta.

Por otro lado, el tono distante y escueto es deudor de la estética objetivista *Neue Sachlichkeit*, la tendencia literaria dominante en la literatura de habla alemana hacia 1930. Esta estética se caracteriza por confiar en la capacidad explicativa de los hechos y por perseguir la objetividad y la autenticidad a la hora de representar la realidad (Fähnders/Schaffers 2017: 134). Vemos que "La Tierra Prometida" evita emociones y valoraciones, describiendo el exilio como una realidad cotidiana, representada directamente y sin filtros en el texto literario.

Lo traumático y terrible de esta situación subyace en el texto en forma de elipsis ("todo lo que los nazis le habían hecho a su padre"), un lenguaje desenfadado („pillaron“, "esfumarme"), la ironía ("los alemanes honrados") y una catáfora muy significativa ("seguir pensando en todo eso"). El chófer se siente aliviado de que en Palestina nadie se interese por los nazis y de que ya no tenga que pensar en eso. Sin embargo, la pesadilla nazi ocupa sus pensamientos y se olvida de nombrarla porque para él sigue siendo omnipresente. Se podría, pues, caracterizar como un estilo a la vez objetivo y elíptico.

3.2. Europa transfigurada

Una pareja de turistas italianos llega a la base de unas excavaciones arqueológicas en Siria. El yo narrador es uno de los arqueólogos que reciben a los jóvenes italianos. Al igual que sus colegas europeos y americanos, pregunta a los visitantes detalladamente sobre Europa, ávido de novedades. Aunque no se atrevan a confesarlo, todos ellos sueñan con volver a casa, lo que parece improbable en ese momento. La razón por la que quizás nunca más puedan volver a su "tierra natal" (Schwarzenbach 2011: 32) es el nazismo, pero el problema no se formula de manera explícita.

Los turistas italianos dejaron Europa hace apenas dos semanas y, a lo largo de la conversación, van construyendo un relato sobre la actualidad en Europa que, a pesar de lo superficial de los comentarios, resulta inquietante. Neno, el italiano, confiesa que se aburrían en Europa, y a su mujer, Bianca, le parece emocionante la vida de los arqueólogos en Siria. Opina que Europa es "una tierra pobre y cansada" (ibid.) en el que se habla del desempleo y, en Italia, del fascismo, asuntos que ella considera desagradables. "Solo se habla de cosas desagradables, incluida la próxima guerra mundial, aunque no sirva para nada" (ibid.). Expresado de forma coloquial y en un tono lapidario, la secuencia paro-fascismo-guerra no deja de ser una explicación esquemática de la espiral de violencia en la que se encuentra Europa en 1934 y 1935.

Cuando uno de los arqueólogos, Rubinson, lanza una pregunta desafiante sobre Rusia y el comunismo, despierta en Neno su vena patriótica. Defiende al Duce y su régimen, en el que supuestamente educan a todos los italianos "para

ser valientes. La gente se alista, todo el mundo es soldado, lo ordena el Duce" (Schwarzenbach 2011: 33). Como a su mujer no le gustan los comentarios patrióticos, confiesa acto seguido que han emprendido el viaje a Oriente porque "para mí todo aquello era demasiado. Sencillamente estaba harto [...] pero allí es imposible vivir en paz" (ibid.). No está claro a qué se refiere exactamente con "todo aquello": convertirse en soldado, el régimen del Duce, la inminencia de una guerra, es decir, lo mismo que para su mujer son "cosas desagradables".

Deciden hablar de cosas más agradables, como su reciente viaje a Salzburgo. Pero nuevamente el fascismo irrumpe en la charla, pues, aunque lo pasaron muy bien en Austria, la gente no paraba de hablar de la "cuestión judía". Y Neno añade enervado "¡Como si el mundo entero girase alrededor de los judíos!" (Schwarzenbach 2011: 34). Según Samsami, Schwarzenbach minimiza y banaliza el antisemitismo de Neno (Samsami 2011: 184), aunque en mi opinión es otra muestra de cómo plasma el comportamiento fascista con los recursos de la *Neue Sachlichkeit*. Neno demuestra la misma actitud frívola al mencionar a los nazis en Alemania ("y tampoco se estaba tan mal con los nazis", ibid.). Le parece que era fácil ignorar el problema o adaptarse a su ideología ("Si uno no quería, ni siquiera tenía por qué percatarse de su presencia. Y si uno quería, se entendía bien con ellos", ibid.). Incluso en Suiza era recurrente el tema de "los desempleados" (ibid.), lo cual les amargaba la estancia en un idílico paisaje nevado de los Alpes.

Para los italianos, Siria es una estación más en ese viaje y también lo reducen a estereotipos, a veces evidentemente ridículos, como cuando califican su reciente caza de patos de "aventura emocionante" por haberse mojado los pies en la crecida del río. Inevitablemente comparan Oriente y Europa. En un momento clave, Neno pregunta a su mujer "¿De verdad te gustaba Europa?" (Schwarzenbach 2011: 35), utilizando el pasado porque se refiere a la infancia en Milán ("¿[...] fuiste una niña buena en casa?", ibid.). Con la utilización del pasado, sus comentarios sobre Europa se sitúan en el ámbito del recuerdo personal, dejando de lado las valoraciones expresadas en presente sobre una Europa agotada, en la que se habla de paro, fascismo y guerra. Bianca recuerda que no era feliz en Europa, aunque "[h]abía muchas cosas que me gustaban", y añade que, al contrario que en Oriente, "al menos sabía cómo eran las cosas" (ibid.). Para Neno, Europa significaba aburrimiento y una vida sin intensidad porque "[t]odo estaba muy bien organizado, aunque los pesimistas consideren que es un orden sospechoso" (ibid.). Se refiere al fascismo como "orden sospechoso" y a las voces críticas con el régimen como pesimistas, en la misma tónica en la que esquivaba temas políticos porque le parecen "cosas desagradables".

Sin embargo, oír hablar a los italianos de sus vacaciones por Europa hace mella en los arqueólogos expatriados. Se sumergen en una ensoñación nostálgica que mezcla sus mejores recuerdos en un pastiche de clichés e idilios, creando la "Europa transfigurada" que da título al relato. Sueñan con conciertos

de música clásica en Salzburgo, carreteras asfaltadas en el sur de Alemania, Sankt Moritz y los teleféricos de esquí. Estas ensoñaciones nostálgicas forman el contrapunto de los comentarios de Neno sobre el fascismo. Pero los arqueólogos, en ese momento, no quieren oír hablar de suizos pesimistas que incluso en la Engadina, de dónde era natural Schwarzenbach, dicen "que no se sabe cuánto va a durar..." (Schwarzenbach 2011: 36) refiriéndose al peligro de una guerra. "Pasamos por alto esa última frase. Oímos como afinaban los instrumentos en las salas de concierto" (ibid.).

Uno de los arqueólogos, Rubinson, presumiblemente es judío, pues los compañeros lo miran preocupados cuando Neno menciona la cuestión judía, y quizás también sea comunista, ya que desafía a sus interlocutores a comparar la situación en los países fascistas con la de Rusia. Rubinson llama "herejes" a los compañeros europeos que se evaden en la nostalgia y afirma que él no volverá jamás a Europa. Pero los demás arqueólogos, entre ellos el yo narrador, siguen atrapados en su idilio de "sueño de una noche de verano" suspirando "¡Oh nostalgia, oh Europa!" (Schwarzenbach 2011: 37).

En la habitación contigua se desarrolla una escena paralela. Un empleado sirio discute con un sordomudo, sin darse cuenta de que "un sordomudo no oye cuando se discute con él" (ibid.). De la misma forma, los personajes sumidos en la nostalgia europea desoyen las advertencias sobre la Europa fascista. No se puede debatir con ellos sobre "cosas más duras" (ibid.) como desea Rubinson, el único personaje comprometido con la resistencia antifascista. Ellos optan por idealizar una Europa atemporal y ahistórica, no saben lo que quieren ni qué será de ellos "después, en casa" (Schwarzenbach 2011: 38). Su indeterminación se plasma en la forma en la que finaliza el relato: con puntos suspensivos y una oración inacabada. La última imagen del texto es la de un "mártir de piedra" (ibid.), que interpreto como una Europa víctima del fascismo y petrificada en el recuerdo. Los "rosales" (ibid.) que rodean la escultura de piedra simbolizan el motivo literario de la Bella Durmiente: no se sabe si Europa está sumida en un sopor que impide la lucha contra el fascismo o si son los europeos en Oriente quienes la mantienen intacta en sus sueños.

3.3. Muchísima paciencia...

Un científico italiano llamado Rieti viaja a Persia con un cargamento de animales de granja. Su misión consiste en llevar a cabo un experimento con las mejores razas europeas de cabras, ovejas, burros y vacas, probando su resistencia al clima persa para impulsar su cría a gran escala. Durante el viaje tiene muchas dificultades, algunos animales enferman y perecen, y al llegar a su destino es recibido con hostilidad tanto por las autoridades locales, hartas de la arrogancia europea, como por la diplomacia italiana en Persia. Esto último está motivado por el pasado de Rieti y su actitud poco comprometida con el régimen de Mussolini.

Al contrario que su amigo de juventud Mario, a quien recuerda con nostalgia, Rieti no es un revolucionario, pero tampoco ha cumplido las expectativas de su padre, un fascista convencido, que hubiese querido que su hijo se alistara en el ejército del Duce. Su condición de científico e investigador, unido a su carácter pacífico y paciente, hacen que no se decante por ninguna opción política extrema, sino que se mantenga en una posición indefinida, aunque no tan impasible e indolente como la del protagonista de *Flucht nach oben*.

Para Rieti, el viaje a Oriente no es la primera situación de expatriación que vive: había estado en África anteriormente, trabajando durante dos años en el instituto de investigación tropical de Nairobi. Aunque al principio pensó que África sería un "destierro" (Schwarzenbach 2011: 95) para él, resultaron ser los años más felices de su vida, pues apenas pensaba en Italia y podía vivir en una relación homosexual. Espera que su estancia en Oriente resulte satisfactoria en los mismos términos, sin embargo, se ve empujado a una relación heterosexual poco satisfactoria y su patria italiana le persigue tanto en pensamientos como en conflictos con italianos patrióticos.

Debido a la expansión del fascismo en Europa, Rieti deja de sentir nostalgia por su Italia natal y África se convierte en su patria. "Recordó con nostalgia Nairobi, el lugar querido" (ibid.) y cuando le preguntan, en hasta tres ocasiones, si quiere volver a Italia, piensa "como si allí se me hubiera perdido algo ¡Como si aún existiera la Italia feliz de mi infancia!" (Schwarzenbach 2011: 105). Pero es consciente de que tampoco puede volver a Nairobi, aunque allí fue tan feliz junto a Charles.

Para Decock y Schaffers (2012) la soledad y la enajenación de Rieti se deben a su situación de "extraño" en dos niveles diferentes. Por un lado es un extranjero, un expatriado europeo en Oriente, por otro lado, ya en Italia vivía rodeado de extraños, por encontrarse solo entre compatriotas que, al abrazar la causa fascista, se habían vuelto extraños para Rieti (Decock/Schaffers 2012: 414). Su amigo Mario, quien le había ofrecido arrojarse entre revolucionarios, le dijo entonces "No mientas, Rieti, deja de mentir de una vez". Y después, cuando ya estaba en el tren que lo llevaría al destierro: "Tú también estás solo, amigo, entre extraños", (Schwarzenbach 2011: 100). Unas palabras parecidas le dirige una decadente cantante italiana que Rieti conoce en Teherán "No mienta, amigo mío, también usted estaba aquí solo, entre extraños" (Schwarzenbach 2011: 99s.). El concepto de "extraño" se construye a partir de una relación de oposición entre lo propio y lo ajeno, y justamente esa "dimensión relacional" (Decock/Schaffers 2012: 414) inherente a lo extraño condiciona la enajenación tan radical de Rieti.

La enajenación vivida en la Italia y la Europa fascistas provocan un movimiento emparentado con el exilio, que en el relato se describe con los términos "destierro" y "huida". Esa acepción de exilio es similar a las coordenadas teóricas en las que se mueve una posible definición de exilio suizo.

Rieti primero vivió un destierro en África, que finalmente resultó no ser tal porque se convirtió en una nueva patria. Frente a este destierro simbólico, su amigo Mario vive en "en un destierro real e irreversible" (Schwarzenbach 2011: 95) por razones políticas. Forma parte del exilio italiano en París, donde se organiza la resistencia contra Mussolini. Rieti se avergüenza de haber optado por una salida más fácil mientras su amigo pasa penurias y está en peligro. La estancia de Rieti en Oriente se asemeja a su situación en África, pues se debe a razones de trabajo y, en principio, es voluntaria y limitada en el tiempo. Pero para el protagonista es "una huida infeliz, desafortunada" (Schwarzenbach 2011: 108) porque ha huido de sus amigos y ha abandonado su compromiso antifascista: "Huí [...] Soy un cobarde y busqué una salida para escapar de mis amigos" (Schwarzenbach 2011: 100). Cuando el enviado italiano lo interroga sobre sus contactos con la resistencia y lo amenaza con consecuencias si no delata a su amigo, Rieti siente que lo han descubierto en su huida. El fascismo lo ha perseguido y atrapado, ahora es "un verdadero prisionero" (Schwarzenbach 2011: 108), aunque las represalias únicamente consistan en retirarle el apoyo efectivo a su investigación y exigirle "muchísima paciencia" para una empresa condenada al fracaso.

El desenlace trágico del relato consiste en el fracaso del proyecto profesional y vital de Rieti. Para zafarse de las represalias de su gobierno, únicamente le quedaría rescindir el contrato o alistarse como voluntario para las guerras coloniales en África.

Al final del relato Rieti se ve a sí mismo como un prisionero apático y hastiado de Persia, un país imaginado como despótico. Pero al utilizar la palabra voluntario" de forma irónica Rieti se considera también rehén de la Europa fascista.⁶

El fracaso se debe al encadenamiento de *extraño, destierro, huida y prisión*. No existe ningún territorio, ni físico ni ideológico, para el europeo que, sin comprometerse con la lucha antifascista, huye del fascismo.

3.4. Un amanecer que duró tres días

Rieti, el protagonista de "Muchísima paciencia...", es aquí un personaje secundario que charla con unos ingenieros italianos sobre las condiciones de trabajo de los operarios en unas obras de ferrocarril que dirigen en Mazanderán. Aunque Rieti no comulgue con el régimen de Mussolini, sigue disimulando y exhibiendo una actitud supuestamente neutral, con tal de disfrutar de la compañía de sus compatriotas. El título del relato hace alusión a que el grupo de italianos lleva tres días bebiendo: "Tomaremos un trago a la

⁶ Am Ende der Erzählung sieht sich Rieti als willenloser, abgestumpfter Gefangener des als despotisch gedachten Persiens. In einer ironischen Verwendung des Wortes „freiwillig“ betrachtet Rieti sich aber gleichzeitig auch als Geisel des faschistischen Europas. (Decock/Schaffers 2012: 417)

salud del Duce [...] *Pro patria*” (Schwarzenbach 2011: 118). Con crudeza describen el pésimo trato que se les da a los trabajadores, quienes están mal alimentados y malviven en “alojamientos vergonzosos” (Schwarzenbach 2011: 119). Aunque algunos ingenieros primero lo niegan y tachan de mentiras “el cuento de la malaria, el cuento de la fiebre de las chinches azules y el del gran tigre” (ibid.), tienen que reconocer que muchos trabajadores mueren de malaria y otras dolencias. Este hecho lo corrobora el propio Rieti, quien ha visto “[u]na hilera de tumbas, todas con la misma lápida sencilla de los soldados, en la que habían grabado algo que debía representar un *fascio*” (Schwarzenbach 2011: 118s.) en el cementerio católico de Teherán.

La responsabilidad es, según los ingenieros, del gobierno italiano y, concretamente, del “ministro” (Schwarzenbach 2011: 120). Pero, aparte de defender el régimen con consignas fascistas, se escudan en que otros gobiernos actúan de la misma forma, permitiendo a los empresarios que aumenten sus ganancias a costa de los trabajadores: “Todas las empresas ofertan a la baja a costa de sus trabajadores. En todo el mundo es así” (ibid.). Se relativiza de esta forma la responsabilidad del Duce y de su régimen en las muertes de los operarios explotados.

El relato critica, por tanto, la falta de responsabilidad y ética de los empresarios europeos, quienes, al amparo de sus gobiernos y a través de sus representantes diplomáticos o “legaciones” (Schwarzenbach 2011: 122), pugnan por los contratos públicos en países orientales en desarrollo, aplicando recortes drásticos que no garantizan condiciones de trabajo dignas. Se habla de que primero “las empresas italianas han ofrecido mejor precio que todas las demás y que vuelven a economizar a costa de los obreros” (Schwarzenbach 2011: 120), y a continuación, las empresas belgas han hecho lo mismo, “han rebajado los precios un veinte por ciento” (ibid.), aunque al principio pagaban mejor “porque tienen miedo a los socialistas y porque pueden permitírselo” (ibid.). Las consecuencias de esta práctica capitalista y colonial se describen al final del relato: surgen revueltas e intentos de huelga entre los trabajadores, ante lo cual los empresarios europeos piden la intervención de la policía local.

La crítica social articulada en este relato está directamente relacionada con los artículos periodísticos que Schwarzenbach publicaba en ciertas ocasiones, aunque solía centrarse en reportajes de viajes. Un ejemplo sería la serie de artículos y fotos que publicó durante su viaje a Estados Unidos sobre la marginación de los negros. Por lo que se refiere a la crítica antifascista, en este relato el foco se desplaza hacia la crítica anticapitalista de corte social.

El relato adquiere un matiz más reivindicativo que el resto de la colección al dejar en ridículo los intentos de depurar responsabilidades por parte del ministro italiano (“¿Tendría que haberse dejado ahorcar por nosotros?”, Schwarzenbach 2011: 121). Al reproducir las conversaciones como en un protocolo o informe, la actitud y el comportamiento de los personajes se muestran y al mismo tiempo se cuestionan y critican (Karrenbrock 2008: 113).

Aparte de afirmar de que en todo el mundo las empresas actúan así, la última frase del relato constata „Lo único que se pudo hacer fue dar parte a la policía persa“ (Schwarzenbach 2011: 122). Las malas prácticas fascistas acentúan un problema preexistente y llevan la explotación laboral, con una absoluta falta de escrúpulos, pero en complicidad con países europeos democráticos, al terreno de lo inhumano.

Si volvemos a la cuestión inicial sobre la literatura de exilio suiza, constatamos que los trabajos existentes sobre *Der Falkenkäfig* o *Con esta lluvia* resaltan su carácter político subyacente, pero no lo califican como literatura de exilio. En mi intento por relacionar algunos de los relatos con el exilio he utilizado tanto el criterio extraliterario del "exilio" editorial, es decir, la imposibilidad de publicarse, como el criterio intratextual del exilio como motivo y tropo literario.

En referencia a los datos biográficos que atestiguan el compromiso antifascista de la autora durante los años de creación de estos relatos, tenemos que mencionar tres episodios destacados. En el verano de 1934, Schwarzenbach asiste junto a Klaus Mann al primer congreso internacional de escritores soviéticos en Moscú. Esto no significa que hubiese abrazado la causa comunista, cosa que nunca hizo, pero el viaje demuestra su interés por buscar una alternativa al fascismo. El segundo episodio ocurre en París justo antes de este viaje: Schwarzenbach firma una declaración promovida por una asociación de escritores y artistas revolucionarios, *Pour les intellectuels révolutionnaires de Chine*, contra el régimen chino apoyado por la Alemania nazi y otras potencias occidentales. Es el único manifiesto que Schwarzenbach firma en su vida y va dirigido justamente contra la política internacional de los nazis (Fähnders/Schaffers 2017: 140). El tercer episodio es el escándalo llamado *Pfeffermühlen-Skandal*, que se produce en Zúrich cuando en noviembre de 1934 miembros del *Nationale Front* suizo boicotean el cabaret *Die Pfeffermühle* [El molinillo de pimienta] de Erika Mann. La familia de Schwarzenbach presumiblemente estuvo implicada en estos actos vandálicos. Schwarzenbach toma partido a favor de su amiga y se enfrenta a su madre y otros familiares filonazis.

No existe una correspondencia directa entre estos episodios biográficos y la producción literaria de Schwarzenbach. Únicamente vienen a corroborar el mensaje estrictamente político que Klaus Mann percibió en "La Tierra Prometida". Hemos visto que, de forma más sutil, "Europa transfigurada" también critica el antisemitismo nazi y que el problema del fascismo italiano es tratado explícitamente en "Muchísima paciencia..." y "Un amanecer que duró tres días". En este sentido, los relatos se pueden leer como literatura testimonial sobre el fascismo en Europa y sus consecuencias fuera de Europa.

Volviendo a la articulación intratextual del concepto de exilio, se ha constatado que el exilio como motivo literario aparece en los cuatro relatos analizados. Alcanza su mayor intensidad en la emigración judía a Palestina,

pero también está presente en el destierro africano y persa de Rieti, en la expatriación sin retorno de los arqueólogos e, incluso, en la viajera desarraigada Billy y en los ingenieros ferroviarios que, lejos de su patria y en un entorno peligroso, se sienten abandonados por su gobierno.

En cuanto al exilio como tropo literario, hemos destacado la presencia que tienen el destierro, el desarraigo, la huida y la pérdida de la patria europea. La carga simbólica que adquiere este campo semántico del exilio está relacionado, según Karrenbrock (2008), con el nomadismo. La figura literaria del nómada se proyecta como una alternativa al modelo fascista de expansión territorial (Karrenbrock 2008: 112). Pensar en la fuerza transgresora del exilio como desterritorialización ética y estética frente a la violencia fascista no deja de ser una lectura posmoderna, extremadamente atractiva para los lectores actuales. Para la crítica literaria del período de entreguerras, la propuesta de Schwarzenbach se quedaba en lo personal y lo privado, sin alcanzar el ámbito de lo político. Podemos añadir que los personajes también son errantes y apátridas en lo ideológico. La añoranza de los arqueólogos, las mentiras de Rieti, la colaboración de los ingenieros son actitudes que propician la expansión del fascismo porque, al no oponerse, parece que lo aprueban.

En comparación con otras obras de Schwarzenbach, estos relatos ocupan un lugar intermedio tanto en relación con la cronología, pues se redactaron al año siguiente de *Flucht nach oben* y justo antes de la primera versión de *El valle feliz*, como en relación con el tratamiento literario del exilio. Los personajes de *Con esta lluvia* son menos apáticos e indiferentes que Francis, el protagonista de *Flucht nach oben*. El fascismo los afecta directamente ya que su expansión territorial los ha desterrado de Europa. Los relatos describen la violencia fascista con la frialdad propia de la *Neue Sachlichkeit* y, al mismo tiempo, presentan el destierro como una búsqueda constante e insisten, con reminiscencias de melancolía finisecular, en la enorme tristeza que supone haber perdido la posibilidad de volver a una Europa libre y democrática que ya no existe.

Sin embargo, en estos relatos Schwarzenbach todavía exhibe un estilo realista impregnado por la sobriedad de su modelo, las *short stories* de Hemingway, y la estética de la *Neue Sachlichkeit* para representar los efectos del fascismo en los europeos exiliados en Oriente. En el próximo apartado veremos cómo se pierde esa representatividad realista y el exilio se convierte en una metáfora total.

4. EL EXILIO COMO METÁFORA: MUERTE EN PERSIA Y EL VALLE FELIZ

Estas dos novelas, ambientadas en Persia, se analizan en el mismo apartado ya que son dos versiones de una misma novela. Schwarzenbach escribió *Muerte en Persia* entre 1935 y 1936 (Perret 2008: 155) y posteriormente reelaboró el texto para publicarlo en 1940 bajo el título *El valle feliz*. Actualmente existen ambas

versiones en ediciones modernas y no se distinguen en cuanto a calidad literaria. Tampoco está claro si la autora desechó la primera versión en favor de la segunda o si los intentos fallidos de publicación llevaron a la reelaboración del texto. En el posfacio, Perret apunta la hipótesis de que Schwarzenbach no se atrevió a publicar *Muerte en Persia* por "el carácter manifiestamente lesbiano" de la historia de amor entre el yo femenino que narra la historia y la joven Yalé, y que por eso el yo protagonista de la versión publicada finalmente es un "personaje casi asexuado" (Perret 2008: 171s.), cuyo amor con Yalé podría entenderse como heterosexual. En cualquier caso, el carácter masculino del protagonista de *El valle feliz* es tan ambiguo que en la traducción al español, publicada en 2016, se mantiene la forma gramatical femenina.

Ambas novelas están ambientadas en el árido y solitario valle del río Lahr. El yo protagonista se dirige a ese valle desde Teherán para curarse de la malaria. Allí vive en tiendas de campaña junto a un grupo de arqueólogos ingleses. La narración se centra en la vida interior del yo, sus depresiones y su amor imposible por la amada Yalé. Mantiene conversaciones con un ángel persa que la obliga a seguir viva a pesar de sus sufrimientos y a pesar de la muerte de Yalé.

La narradora es una europea expatriada, como los que conocemos de los relatos recogidos en *Con esta lluvia*. Es un personaje nómada que, como tantos personajes de Schwarzenbach, abandona Europa sin motivo aparente. Esta decisión es difícilmente justificable en un tiempo en el que, como vimos, la situación política exige compromiso. En la "Advertencia preliminar" de *Muerte en Persia* la autora habla de "los duros tiempos que corren" en referencia a la expansión del fascismo en Europa y reconoce que la huida al extranjero es un acto de cobardía.

Es cierto que en más de una ocasión se habla de rodeos, de escapatorias y de errancias, y quien hoy en día vive en un país europeo sabe que son muchos los que no están a la altura de tan tremenda dialéctica: dialéctica que abarca desde el conflicto personal entre el deseo de quietud y la decisión de pasar a la acción, desde la simple y abrumadora indigencia material hasta las cuestiones más generales –y sin embargo más candentes– de la política y del futuro, económico, social y cultural; una dialéctica que no exige a nadie de pagar su tributo. Y si, no obstante, una persona joven intenta escapar y eludir ese tributo llevará marcada en la frente la señal de Caín, estigma de la traición al hermano, por muy escrupulosamente que haya planeado su huida. (Schwarzenbach 2008: 10)

Queda plasmado el tropo literario del exilio, el ponerse a salvo lejos de la patria, que la novela desarrolla en términos de huida, escapatoria y viaje errante. El exilio de la protagonista se articula a partir de una soledad absoluta y un sufrimiento inhumano que la llevan al borde de la muerte. Se trata de un proceso interior que trasciende el problema político, pues

no tiene ya nada en común con la señal de Caín, con la huida que pudo existir al principio. No, en este caso pierden validez nuestros parámetros y explicaciones; lo que

aquí se cuenta es, sencillamente, el caso de un ser humano que ha llegado al límite de sus fuerzas... (Schwarzenbach 2008: 11)

A partir de aquí el texto se aleja de las coordenadas históricas y del realismo narrativo. Aparte de la citada "Advertencia preliminar" sólo dos capítulos de la novela mencionan el nazismo, y ambos lo hacen en forma de recuerdos, de algo que la protagonista efectivamente ha dejado atrás. En el capítulo "Recuerdos de Moscú" una pareja de amigos discuten porque él está comprometido con el comunismo y ella desea refugiarse en Suiza. Lo mismo podría irse a Alemania, le espeta el marido enfadado, poniendo de manifiesto nuevamente que en 1935 y 1936 la neutralidad se consideraba traición.

En el capítulo titulado "El recuerdo: Persépolis" la protagonista y otros arqueólogos lamentan la ausencia de un profesor, doblemente exiliado, que dirigía las excavaciones de Persépolis: "Un gran erudito, expulsado de su patria por su condición de judío. Se había visto obligado a abandonar también su patria de elección, el castillo real de los arios primitivos..." (Schwarzenbach 2008: 61). Los nazis, encarnación del odio y de la ignorancia, lo despiden a pesar de sus logros arqueológicos y académicos y, posteriormente, el gobierno persa lo obliga a exiliarse en Estados Unidos o en Inglaterra. Esta referencia al exilio judío recuerda a las críticas antifascistas que encontramos en *Con esta lluvia*. También el estilo literario de este capítulo se asemeja, con diálogos aparentemente lapidarios, al estilo objetivo de aquella obra.

Sin embargo, la mayor parte de los capítulos de *Muerte en Persia* son de tono intimista y presentan los pensamientos y sentimientos de la protagonista desde una perspectiva interior. Cuando el yo narrador reflexiona sobre su errático itinerario, ella misma cuestiona el sentido de sus viajes y confiesa que no entiende las razones que la han llevado al valle del Lahr. Todo parece ser fruto del destino y de la casualidad. "Una vez más había elegido mi camino conforme a un muy libre albedrío" (Schwarzenbach 2008: 85) constata con ironía. Para ella, el valle es el fin del mundo donde vive una experiencia que la lleva al límite de sus fuerzas y a la desesperación más absoluta.

La mayor diferencia entre las dos versiones de esta novela quizás radica en el final. *Muerte en Persia* termina con el propósito de la protagonista de escribir sobre sus vivencias. Forma un marco narrativo con la "Advertencia preliminar", donde la autora anuncia que el libro se basa en las anotaciones que le dejó una muchacha, la desgraciada protagonista de la historia relatada en *Muerte en Persia*. El final de *El valle feliz* es más esperanzador, pues brinda al protagonista la posibilidad de abandonar el valle a lomos de un caballo. Este final positivo y el título, que está libre "de resonancia negativas", según el editor, "podrían responder a una adaptación –tal vez inconsciente– al ambiente conservador de la 'defensa espiritual de la patria' que reinaba en el momento de su redacción" (Perret 2008: 176).

Desde luego que el contexto histórico en el que se redactaron las dos versiones de la novela había cambiado notablemente con el inicio de la Segunda Guerra Mundial en 1939. Pero en vez de hablar de adaptación inconsciente a las exigencias de la *Geistige Landesverteidigung*⁷, que por entonces efectivamente se habían tornado nacionalistas y conservadoras, parece más acertado analizar el proyecto literario de Schwarzenbach en su conjunto. Se puede aventurar que ni las connotaciones positivas del título y del final, ni el patrón heterosexual en la historia de amor sean únicamente concesiones al público lector. En términos literarios el cambio que se produce tiene que ver con la apuesta por una técnica narrativa que abandona lo exterior, es decir, la acción, la cronología y las escenas realistas, para volcarse en lo interior, potenciando el soliloquio y desarrollando un tono a la vez intimista y patético. Sirva de ejemplo este pasaje que describe la naturaleza del valle del Lahr y la montaña del Damavand como un lugar agónico y agonizante.

No es posible distinguir la tierra del cielo que la ha quemado. Abajo, en la llanura, ambos se abrazan en un horizonte de gavillas de polvo. La tierra se asfixia bajo una estampida de caballos en llamas que llegan arrastrando un mar de arena amarilla. Las gacelas se quedan atrás por el camino, quebrados sus hermosos ojos. ¡Tierras sin piedad! Llegué huyendo a este valle que se encuentra al final de todos los caminos, separado del mundo por altas cadenas de montañas, rodeado, vigilado, un sereno valle de montaña, de noches frías. El Damavand es su guardián celestial. (Schwarzenbach 2016: 16)

La acentuación de la perspectiva interior añade un matiz interesante al motivo de la huida y el exilio. El exilio está en los confines del mundo y se convierte en una metáfora para el final absoluto. El exilio es un valle feliz al final del camino de la vida y es el punto en el que confluyen todos los caminos, es decir, simboliza el destino y el momento en el que la protagonista se enfrenta a su verdadero yo. Por eso la protagonista confiesa que ella misma quería desterrarse y que "no había exilio suficientemente solitario" (Schwarzenbach 2016: 30) para llegar a ese estado de introspección.

En su tesis doctoral sobre novelas de exilio de mujeres escritoras, Rohlf (2002) dedica un extenso capítulo a *El valle feliz* de Schwarzenbach y llega a la conclusión de que utiliza el exilio como metáfora de un dolor inenarrable y de una crisis de identidad de la protagonista. Su destierro voluntario y su nomadismo apátrida guardan relación con las constelaciones políticas contemporáneas, aunque en última instancia trascienden los razonamientos políticos (Rohlf 2002: 352). De hecho, las alusiones a la Segunda Guerra

⁷ No se suele relacionar a Schwarzenbach con la *Geistige Landesverteidigung* o «defensa espiritual de la patria». Para los escritores suizos supuso, por un lado, una defensa de sus intereses frente a escritores extranjeros y, por otro, la exigencia de cultivar una literatura genuinamente suiza (Schulz 2012: 185). Schwarzenbach no formaba parte de la asociación suiza de escritores *Schweizer Schriftstellerverband* y su literatura no era considerada lo suficientemente «suiza». De hecho, actualmente figura como *Aussenseiterin* no clasificable en la historia de la literatura suiza (Fähnders/Schaffers 2017: 119).

Mundial se tiñen de misticismo y de connotaciones escatológicas, utilizando imágenes del Antiguo Testamento.

Pero la tierra tiembla. En Occidente arden hogueras. Las iglesias se derrumban. Vuestros campos están devastados. Están asesinando a vuestros hijos entre los muros de vuestra propia casa. ¿Tenemos que hacer depender nuestro bienestar de una paz corrompida? Se ahoga entre lágrimas, se asfixia entre lamentos por tantas muertes en vano. ¡Pobres almas! [...] ¿Qué pasará cuando el muro de vuestras costumbres y hábitos ya no se sostenga? ¿Cuando vuestras medidas y metas ya no valgan? (Schwarzenbach 2016: 42)

Aunque la novela apenas tiene acción, despliega un torrente de palabras y una potente poética que la distinguen notablemente de las demás novelas de exilio escritas por mujeres con las que Rohlf la compara. Las otras cuatro novelas tienen como denominador común que el exilio es presentado desde lo cotidiano y dentro de un ámbito familiar o privado, donde la urgencia de la supervivencia en el extranjero –con el doble inconveniente de ser mujer y ser exiliada– desplaza cualquier reflexión teórica sobre el exilio, sus causas y sus consecuencias. El yo de la novela de Schwarzenbach también vive su exilio o su desplazamiento como un realidad vital y una contingencia diaria. “Perdida, apátrida, paseante ociosa, a merced del viento, del frío, del hambre... Siempre sola, empujada hasta el mismo borde del abismo donde aún se agitaba roca fundida, el auténtico corazón de la tierra” (Schwarzenbach 2016: 33). Sin embargo, no utiliza un lenguaje coloquial y cotidiano ni se presenta como un texto sencillo y de entretenimiento (Rohlf 2002: 371), característica que suele asociarse a la escritura femenina para justificar que esté relegada a los márgenes de la literatura con mayúsculas.

Schwarzenbach se adentra de forma decidida en el feudo masculino de la literatura de pretensiones estéticas emparentadas con la literatura finisecular, sobre todo con la tríada Stefan George, Friedrich Nietzsche y Carl Spitteler (Fähnders/Tobler 2004: 49). Pero, según Fähnders y Schaffers (2017: 133), Schwarzenbach también es deudora de Rainer Maria Rilke y Hugo von Hofmannsthal; y es incontestable la influencia del poeta romántico Hölderlin en el discurso místico y mítico de *El valle feliz* (Decock 2010: 120), donde Hölderlin figura como escritor favorito de la protagonista. De esta manera, Schwarzenbach se aleja del paradigma cotidiano y trivial que lastra la escritura femenina en el exilio, que mayormente pretendía entretener y se dirigían a un público amplio.

Por otro lado, la intensidad poética de estas novelas las aleja del realismo literario y no transporta el mensaje antifascista presente en los textos analizados previamente. La lectura política de la metáfora del exilio que Rohlf (2002) vislumbra en su estudio se queda en una alusión vaga y contrasta con la actividad periodística de Schwarzenbach en aquella época. Justamente entre 1935/36 y 1939/40, las fechas en las que escribió estas novelas, Schwarzenbach publicó sus artículos antifascistas más beligerantes. Sobre todo en 1937 y 1938,

durante sendos viajes por Europa, escribe sobre la ocupación nazi y la persecución de los judíos. Sus artículos van acompañados de fotografías de la propia autora que, según Eilittä (2010), cumplen la función de denunciar y señalar a los culpables del régimen nacionalsocialista. Eilittä afirma que las convicciones democráticas de Schwarzenbach fueron aumentando conforme avanzaba el régimen nazi, pues los artículos van desde un tono irónico hacia uno más dramático y explícito.

Frente a esta tendencia hacia el compromiso antifascista, presente en los trabajos periodísticos de Schwarzenbach, su producción literaria acusa la tendencia contraria. Para Decock (2010), los libros de viaje de Schwarzenbach son cada vez menos políticos y su estilo cada vez más lírico. El concepto tradicional de *Heimat* (patria) gana fuerza en sus textos tardíos, lo cual se ha interpretado, contra el telón de fondo de los acontecimientos políticos, como un movimiento de resignación. En los textos literarios posteriores a *El valle feliz*, cada vez aparecen más elementos religiosos, espirituales y mitológicos que se han relacionado con la torre de marfil en la que la poeta se recluye en vista de que en los años 1941 y 1942, al final de la vida de Schwarzenbach, parecía improbable una derrota del fascismo (Fähnders/Schaffers 2017: 145).

Las novelas *Muerte en Persia* y *El valle feliz* marcan el inicio de este desarrollo en el que Schwarzenbach se distancia del realismo y de la *Neue Sachlichkeit* para retornar en cierta forma hacia una poética donde priman las preocupaciones estéticas. El intimismo y el *pathos* de estas dos novelas sobre el valle persa recuerdan a la estética de sus primeras novelas, las anteriores a 1933, en las que el preciosismo finisecular no dejaba lugar para referencias al contexto histórico. La diferencia radica en que las novelas persas incorporan la carga simbólica y la fuerza poética de la metáfora del exilio.

5. CONCLUSIONES

Leer la obra de Schwarzenbach desde la perspectiva del exilio significa identificar fundamentalmente tres procedimientos. Por un lado, encontramos textos literarios sobre el exilio, donde el factor antifascista es determinante. Por otro lado, aparece el exilio como motivo literario, lo que conlleva las connotaciones aportadas por la tradición literaria modernista sobre el viajero nómada. Por último, se utiliza el exilio en sentido figurado como tropo literario. En las obras de Schwarzenbach los tres procedimientos se entrelazan en un complejo tejido textual. En *Flucht nach oben* predomina el testimonio sobre el exilio en 1933, aunque el exilio del protagonista, Francis, ya viene condicionado por el motivo literario del viajero errante. Los relatos de *Con esta lluvia* potencian la carga simbólica del nomadismo en numerosos personajes expatriados, pero también es reseñable su carácter testimonial sobre el exilio europeo en Palestina y Persia hacia 1934. Finalmente, las protagonistas de *Muerte en Persia* y *El valle feliz* construyen un exilio metafórico en el territorio

figurado de la desesperación existencial. El único de estos textos que fue escrito durante la guerra, *El valle feliz*, abandona completamente el sentido literal de exilio. Hemos interpretado esta evolución como un proyecto literario que va sustituyendo la capacidad representativa de la literatura por su potencial poético.

Concluimos que la peculiar literatura de exilio de Schwarzenbach resulta, hoy en día, especialmente interesante porque es profundamente literaria, es decir, admite múltiples interpretaciones. En ningún momento reproduce el mensaje antifascista panfletario que encontramos en sus propios artículos periodísticos y que se apoderó de buena parte de la literatura contemporánea. Ofrece al lector actual un testimonio sorprendente, lleno de matices y contradicciones, con los recovecos propio de una huella histórica auténtica.

Un fenómeno extraliterario es lo que he venido llamando "exilio" editorial y que afectaba a Schwarzenbach, a pesar de su nacionalidad suiza, porque escribía en alemán. Al hablar de escritores suizos entre 1933 y 1945 podría utilizarse este concepto de exilio editorial para identificar aquellas obras que merecen leerse desde el prisma del exilio. Aunque, igual que en el caso de Schwarzenbach, no se trate de literatura de exilio en sentido estricto, estos textos pueden proporcionar objetos de estudio interesantes para investigar los márgenes del exilio durante el Nacionalsocialismo.

BIBLIOGRAFÍA

- BANNASCH, B. y ROCHUS, G. (2013), "Einleitung", en *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur: Von Heinrich Heine bis Herta Müller*, Bannasch, B. y Rochus, G., Berlin y Boston, De Gruyter, XI-XIX.
- DECOCK, S. (2010), *Papierfähnchen auf einer imaginären Weltkarte. Mythische Topo- und Tempografien in den Asien- und Afrikaschriften Annemarie Schwarzenbachs*, Bielefeld, Aisthesis.
- DECOCK, S. y SCHAFFERS, U. (2012), "'als ob ich dort noch etwas zu suchen hätte': Europa- und Orient-Diskurse in Annemarie Schwarzenbachs Erzählung '...Sehr viel Geduld'", *Arcadia*, 46, 2, 406-424. Disponible en: <<https://doi.org/10.1515/arcadia-2011-0026>>.
- EILITTÄ, L. (2010), "This Can Only Come to a Bad End": Annemarie Schwarzenbach's Critique of National Socialism in Her Reports on Photography from Europe", *Women in German Yearbook*, 26, 97-116.
- EVELEIN, J. F. (2008), "Traveling Exiles, Exilic Travel – Conceptual Encounters", en *Exiles Traveling: Exploring Displacement, Crossing Boundaries in German Exile Arts and Writings, 1933-1945*, Evelein, J. F. (ed.), Amsterdam y New York, Rodopi, 11-32.
- FÄHNDEERS, W. y TOBLER, A. (2004), "Zum Erstdruck von Annemarie Schwarzenbachs *Georg Trakl*", *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv*, 23, 47-61.

- FÄHNTERS, W. y SCHAFFERS U. (2017), "Ich schrieb. Und es war eine Seligkeit." Dichterbild und Autorenrolle bei Annemarie Schwarzenbach", *JUNI-Magazin für Literatur und Kultur*, 53/54, 119-151.
- KARRENBROCK, H. (2005). "Nomadische Bewegung. Annemarie Schwarzenbachs „Falkenkäfig“", en *Annemarie Schwarzenbach. Analysen und Erstdrucke*, Fähnders, W. y Rohlf, S. (eds.), Bielefeld, Aisthesis, 99-122.
- LÜTZELER, P. M. (2013), "Migration und Exil in Geschichte, Mythos und Literatur", en *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur: Von Heinrich Heine bis Herta Müller*, Bannasch, B. y Rochus, G. (eds.), Berlin y Boston, De Gruyter, 3-26.
- MANN, E. (2000), "Frauen im Exil", en *Blitze überm Ozean. Aufsätze, Reden, Reportagen*, von der Lühe, I. y Naumann, U. (eds.), Reinbek, Rowohlt, 166-172.
- NAGELSCHMIDT, I. (2011), "Reisen und Schreiben als Ausdruck von innerem Exil und Thematisierung von Leiderfahrung: Annemarie Schwarzenbach", en *Jahrbuch für internationale Germanistik. Der weibliche Blick auf den Orient. Reisebeschreibungen europäischer Frauen im Vergleich* (Reihe A Band 102), Czarnecka, M., Ebert, C. y Szewczyk, G. B. (eds.), Bern u.a., Peter Lang, 175-187.
- PERRET, R. (2005²), "Die Sinnlosigkeit, die Unwegsamkeit, die tastende Spur", en *Flucht nach oben*, Schwarzenbach, A., Basel, Lenos, 210-238.
- PERRET, R. (2008), "Persia o la 'tierra ajena, vasta como el cielo, que abraza al mundo'" (posfacio), en *Muerte en Persia*, Schwarzenbach, A., Barcelona, Minúscula, 147-178 (trad. de Gross, R. y Romero, M. E., "Persien oder die 'himmelweite, weltumspannende Fremde'", en *Tod in Persien*, Schwarzenbach, A. Basel, Lenos, 2003²).
- PERRET, R. (2011), "Posfacio", en *Con esta lluvia*, Barcelona, Minúscula, 197-224 (trad. de Najmías, D., "Nachwort", en *Bei diesem Regen*, Schwarzenbach, A., Basel, Lenos, 1996²).
- ROHLF, S. (2002), *Exil als Praxis - Heimatlosigkeit als Perspektive? Lektüre ausgewählter Exilromane von Frauen*, München, text + kritik.
- ROHLF, S. (2008), "Flucht nach oben von Annemarie Schwarzenbach", en *Annemarie Schwarzenbach. Analysen und Erstdrucke*, Fähnders, W. y Rohlf, S. (eds.), Bielefeld, Aiesthesis, 79-98.
- SAMSANI, B. (2011), "Zwischen Archäologie, Apathie und Antisemitismus. Zur werksgeschichtlichen Einordnung von Annemarie Schwarzenbachs "Die Ueberlegenen", *JUNI-Magazin für Literatur und Kultur*, 45/46, 151-167.
- SCHULZ, K. (2012), *Die Schweiz und die literarischen Flüchtlinge (1933-1945)*, Berlin, Akademie.
- SCHWARZENBACH, A. (2005²), *Flucht nach oben*, Basel, Lenos.
- SCHWARZENBACH, A. (2008), *Muerte en Persia*, Barcelona, Minúscula (trad. de Gross, R. y Romero, M. E., *Tod in Persien*, Basel, Lenos, 2003²).
- SCHWARZENBACH, A. (2011), "La tierra prometida", en *Con esta lluvia*, Barcelona, Minúscula, 7-22 (trad. de Najmías, D., "Das gelobte Land", en *Bei diesem Regen*, Basel, Lenos, 1996²).
- SCHWARZENBACH, A. (2011), "Europa transfigurada", en *Con esta lluvia*, Barcelona, Minúscula, 31-38 (trad. de Najmías, D., "Verklärtes Europa", en *Bei diesem Regen*, Basel, Lenos, 1996²).

- SCHWARZENBACH, A. (2011), "Muchísima paciencia...", en *Con esta lluvia*, Barcelona, Minúscula, 91-108 (trad. de Najmías, D., "Sehr viel Geduld...", en *Bei diesem Regen*, Basel, Lenos, 1996²).
- SCHWARZENBACH, A. (2011), "Un amanecer que duró tres días", en *Con esta lluvia*, Barcelona, Minúscula, 117-122 (trad. de Najmías, D., "Drei Tage Morgendämmerung", en *Bei diesem Regen*, Basel, Lenos, 1996²).
- SCHWARZENBACH, A. (2016), *El valle feliz*, Madrid, La línea del horizonte (trad. de Cuartero Otal, J., *Das glückliche Tal*, Basel, Lenos, 2010³ [1940]).
- WINCKLER, L. (1995), "Mythen der Exilforschung?", *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*, 13, 68-81.
- WINCKLER, L. (2012) "Über die Unverfügbarkeit des Exils: Exilforschung als Spurensuche", *Momentaufnahme der Exilforschung / Proceedings of Exile Studies*, 12-20. Disponible en: <[www.exilforschung/Archiv/Jahrestagungen der Gesellschaft für Exilforschung e.V./Tagung 2012](http://www.exilforschung/Archiv/Jahrestagungen%20der%20Gesellschaft%20f%C3%BCr%20Exilforschung%20e.V./Tagung%202012)>.



Llevat que s'hi indiqui el contrari, els continguts d'aquesta revista estan subjectes a la llicència de Creative Commons: Reconeixement 3.0 Espanya.