«EL CIRCULO ARDIENTE»:
EL DESTIERRO EN *DESTERRADOS AL FUEGO*
Y *EXILIO*, DE MATÍAS MONTES HUIDOBRO

POR

ELIZABETH ESPADAS

Wesley College

En su reciente ensayo, «Exile in the Cuban Literary Experience», Raymond Souza afirma la importancia del exilio como hecho de la vida en el mundo cubano no sólo en la época contemporánea, sino desde hace casi dos siglos ¹. Además de presentar un panorama de la creación literaria sobre dicho fenómeno, Souza establece las siguientes categorías que caracterizan esta producción a partir de la Revolución cubana: 1) obras que narran aspectos de la vida en Cuba antes de la Revolución; 2) las que tratan problemas en Cuba desde la Revolución; 3) las que presentan las varias facetas del exilio, y 4) las que elaboran experiencias personales universales ². La obra del autor y crítico cubano exiliado, Matías Montes Huidobro, nos permitirá acercarnos al tema del destierro en todas estas categorías enumeradas.

Nacido en Sagua la Grande, Montes Huidobro inicia su carrera literaria alrededor de los años cincuenta, aumentando su producción en los momentos de crisis del régimen de Batista, hacia finales de esta década. Algunas de sus obras dramáticas, como *Los acosados*, *La sal de los muertos*, *La botija* y *El tiro por la culata*, anteriores y posteriores a la Revolución, reflejan su desencanto con ese régimen por su explotación a los humildes, su falta de justicia, su violencia y su materialismo o codicia. Sin embargo, en *La Madre y la Guillotina*, escrita en 1961, se nota ya su desilusión también con el gobierno revolucionario, y como era de esperar, se exilia ese mismo año.

¹ Raymond D. Souza, «Exile in the Cuban Literary Experience», en Daniel C. Martos y Mamesba D. Hill, eds., *Cuban Exile Writers: A Bibliographic Handbook* (Metuchen-Londres: Scarecrow Press, 1986), p. 1.

² *Ibid.*, p. 2.

Destierro y exilio, dos facetas de la experiencia vital de Montes Huidobro en los Estados Unidos, son los temas de dos de sus obras, la novela *Desterrados al fuego* (1975) y el drama *Exilio* (1986)³. En ellas, las diferencias de género, enfoque y estilo no excluyen el que puedan ser estudiadas como complementarias, para así llegar a una mejor comprensión del fenómeno particular y universal del exilio.

Desterrados al fuego presenta el proceso de la separación del país natal: la salida hacia lo desconocido, el esfuerzo de una primera adaptación, el naufragio físico y psíquico, la recuperación y, al final, una acomodación a la nueva circunstancia. A pesar de los aspectos netamente cubanos (el hecho histórico y el lenguaje), el ciclo narrado es universal y compartido por la mayoría de los emigrados de todas las nacionalidades y épocas.

El argumento es sencillo: un joven escritor, narrador de la obra, se prepara, junto con su esposa, Amanda, para salir de Cuba. En Miami, unas damas de la caridad les proporcionan abrigos negros y feos, con lo que se anticipa su estancia en la fría zona norte de los Estados Unidos. Al llegar a Nueva York, Amanda encuentra empleo fácilmente en una fábrica de máscaras, pero para su esposo es más difícil dadas las condiciones del mercado de trabajo en esos momentos. Mientras Amanda hace un esfuerzo sobrehumano para sacar adelante al matrimonio, su esposo se sumerge cada vez más en una depresión psicótica que, con el tiempo, le lleva a una crisis mental y física que termina en su hospitalización. Tras días de sufrimiento y alucinaciones, logra sobreponerse a las circunstancias, emerge sano y salvo, descartando el abrigo simbólico que le ligaba al crudo ambiente de Nueva York. Los esposos deciden hacer un curso acelerado de bienes raíces, lo cual les permite establecer un negocio próspero, viajar por el mundo, cultivar su interés en la arqueología y recobrar su serenidad ante la vida en la isla paradisíaca de Hawaii.

El interés de la obra estriba en su magistral captación de cómo se interioriza el destierro en el personaje narrador en un movimiento circular que comienza en una isla (Cuba), se desarrolla en otra (Manhattan) y termina felizmente en la tercera (Hawaii).

Según ha confirmado la investigación sobre los refugiados como grupo, la estructura específica de su psicología se manifiesta más claramente a través de su relación con su medio ambiente. El sentido de la identidad personal, de importancia central en la psicología del desarrollo humano, es lo que asegura la continuidad de la personalidad a través de los años y las etapas, lo que le provee al individuo la confianza en sí mismo para

³ Matías Montes Huidobro, *Desterrados al fuego* (México: Fondo de Cultura Económica, 1975) y *Exilio* (1986), manuscrito inédito.

soportar con ecuanimidad los vaivenes de la vida ⁴. El destierro contrarresta esta continuidad por la separación repentina del individuo de todo lo conocido: familia, costumbres, comidas, trabajo, actividades y, en los más casos, la lengua materna. Se pueden trazar las etapas de la separación y adaptación a través de los capítulos de la novela, que llegan a ser un análisis casi clínico de los efectos del destierro.

Para el escritor y Amanda, los futuros emigrados, la prohibición del gobierno (que no les permite llevarse lo que era suyo) es el origen de su dilema. En particular, sienten la pérdida de dos objetos que tuvieron que abandonar con gran pena: la máquina de escribir del narrador («intelectualmente vinculada a mis ambiciones de escritor», p. 9) y el traje de novia de Amanda (que tenía, para ellos, «un valor espiritual muy marcado», p. 9). La ruptura con su país se presenta, pues, a través de dos símbolos de suma importancia, porque definen la personalidad del narrador: su vocación de escritor y su matrimonio. Dejados éstos atrás, se pierde la continuidad de la persona que había sido, que es y que quiere ser.

Algunos estudios recientes han puesto de relieve el carácter introspectivo, llegando incluso a una condición autorreflexiva, de los textos producidos por los exiliados españoles ⁵. Es posible que, de igual manera, la máquina de escribir represente, en este contexto, más que un simple símbolo de la vocación, convirtiéndose en metáfora de la pérdida de la voz creativa y del público al que se dirige. El escritor (igual que el autor mismo) ya no tendrá para quién escribir; por tanto, no podrá seguir siendo fiel a sí mismo y sufrirá una ruptura en sus señas de identidad que será cada vez más grave.

Esta ruptura, magnificada al partir al destierro, es captada a través de abundantes motivos contrastantes de dentro-fuera, inclusión-exclusión, normal-raro, etc.

[Tres mudas de ropa] no eran suficientes, sin contar que estaban por completo fuera de moda. Esto último era un detalle menor (como todos), pero que de entrada nos caracterizaba de un modo peculiar, contradictorio, ya que al mismo tiempo que nos integraba al grupo nos desarraigaba de todo lo demás, que era bastante. Nos volvíamos así de una clase (el grupo), pero dejábamos de ser todo lo restante, que era mucho más. Estábamos, básicamente, excluidos. Esta identificación con el grupo (para ser exactos: el grupo de los recién llegados, aquellos que estaban en peores circunstancias) era en términos fundamentalmente negativa. Porque se había desatado entre los

⁴ Paul Tabori, *The Anatomy of Exile: A Semantic and Historical Study* (Londres: Harrap, 1972), p. 30.

⁵ Paul Ilie, «Exile Studies: Sum-up and Theory», *Monographic Review/Revista Monográfica*, 2 (1986), p. 220.

desterrados la conciencia, cada vez más marcada, de que «todos no somos iguales». Nuestra manera de vestir, arcaica, obsoleta, nos hacía parecer un poco raros, como si procediéramos de algún planeta extraño (p. 12).

Entre los efectos derivados de la ruptura se encuentran la progresiva pérdida del sentido de grupo, de identidad personal, de higiene y de contacto con la realidad circundante (en particular, la relación matrimonial).

El narrador, que al principio de su estancia neoyorquina iba caminando hasta las agencias de empleos más lejanas en búsqueda de trabajo, deja de ir, refugiándose cada vez más en su abrigo maloliente y sucio. A la vez que el abrigo le protege del frío y de la lluvia, fomenta su enajenación de la sociedad y de su mujer, encapsulándolo como si estuviera de nuevo en el vientre materno. Los únicos con los que se identifica son los vagabundos sentados en los bancos del parque, otros seres enajenados de la sociedad neoyorquina que ni se comunican verbalmente.

Como observa Rollo May, el poder y el sentido de la importancia van unidos, siendo uno la forma objetiva y el otro la forma subjetiva de la misma experiencia. De ahí que la pérdida masiva del sentido de importancia se experimente como impotencia. Cuando se le niega al individuo toda posibilidad de autoafirmación, la única solución es una explosión ⁶.

Estos fenómenos psicológicos corresponden exactamente a lo que siente el narrador, cuyo alejamiento de Amanda se basa en su creciente impotencia por encontrarse en un medio hostil en el que «naturalmente» no hay lugar para él. La suciedad y falta de higiene reflejan el concepto de inútil, petrificado e indigno que tiene de sí mismo, a la vez que fomentan su deterioro físico y mental.

Montes Huidobro elabora el tema de lo sucio y lo grotesco a través de largos monólogos del narrador, siempre contrastándolos con la natural elegancia y pulcritud de Amanda. Se justifica el escritor en su dejadez, llamando a la peste «la característica más marcada de su identidad» (p. 67), que se quedaría borrada con el baño. Ve en los olores y las secreciones la reafirmación de sí mismo (p. 77) y una prueba de su apetito de vivir (p. 92). El autor utiliza eficazmente las descripciones obscenas para crear un ambiente de violencia psíquica a la vez que de deformación grotesca que reflejan el estado desquiciado del protagonista. Como indica Louise Y. Gossett, la violencia y lo grotesco son ambos básicamente dramatizaciones del desorden ⁷.

⁶ Rollo May, *Power and Innocence: A Search for the Sources of Violence* (Nueva York: W. W. Norton, 1972), pp.35-36.

⁷ Louise Y. Gossett, *Violence in Recent Southern Fiction* (Durham, N. C.: Duke University Press, 1965), p. x.

Se presenta igualmente el desorden en el nivel lingüístico, siendo el idioma de gran importancia para todo inmigrante, pero sobre todo para un escritor. La inmersión repentina en un ambiente lingüístico extraño, la cual contribuye a la desorientación psíquica del narrador, se traza a través de sus varias etapas, comenzando con la falta total de comprensión.

La segunda se inicia cuando el escritor se fija en el teclado de una máquina de escribir en español en «Los Grandes Almacenes», el cual le hiere con su significado musical. La convierte así en prueba de su ser y de su apetito de vida.

Miré fijamente aquel desorden como si pudiera encontrar una razón detrás del mismo —qwertyuiopasdfghjklñzxcvbnm—. ¿Qué podía significar aquella absurda disposición que no correspondía tampoco a ninguna idea? La contemplaba en su vacío —qwertyuiopasdfghjklñzxcvbnm— perfilando el blanco de su ausencia sobre la superficie negra de su... teclado. La palabra me hirió con su significado musical y me di cuenta que producía un dolor «en vivo». Quise evadirlo, pero mis ojos permanecían fijos sobre aquella evocación «de vida» —qwertyuiopasdfghjklñzxcvbnm— que me atacaba de pronto; no muy intensamente, pero sí lo suficientemente para inquietarme (p. 78).

La tercera fase es la invención de su propio lenguaje, encontrándose aislado e incomunicado de todos. La violencia psíquica a la que ha llegado imposibilita la comunicación, al ser mutuamente exclusivas ⁸.

De todos modos, prolongaba aquellas investigaciones fonéticas dentro de las barreras de mi cerebro y encontraba un desconocido placer en ellas. De esa manera fui creando mi propio diccionario y persiguiendo repentinamente las mismas combinaciones silábicas, hasta en realidad convencerme a mí mismo de aquellas que yo prefería considerar ciertas. Comprendo que el proceso... era absolutamente anticientífico y respondía a un imperativo psicológico. Aunque no tenía el menor fundamento para deshechar una posibilidad y tomar otra, así lo hacía, quizá para prolongar el proceso evasivo. De todas formas, llegó un momento en que la decisión se hacía inevitable. De ahí que llegué a convencerme de que Elecoc Wewolo significaba algo, aunque bien hubiera podido formar las palabras Cocele Olowew. Si oía Zazele Ijlicoc Wewujo Jojolo, decidía poner aquellas emisiones en el orden por mí creado e insistía en que habían dicho Zaziji Jojuju Elecoc Wewolo. Esto indica, sencillamente, que mi supuesto anhelo de comunicación me aislaba y que actuaba en el fondo acorde con mi íntimo deseo de incomunicabilidad (p. 109).

⁸ May, p. 65.

Estas disquisiciones terminan en una monstruosa visión goyesca, convertido el abrigo en aves negras, cabezas malolientes con alas y garras, senos largos y flácidos y «una espesa vellosidad que cubría un pubis abierto en persistente orgasmo» (p. 118).

El resultado de esta crisis lingüística, producto de su imaginación suprimida y de su malograda adaptación, es una toma de conciencia. Con la vuelta de la memoria y el recuerdo de muchas cosas que creía olvidadas para siempre, de nuevo surgen las dos imágenes más significativas en el fondo de su cerebro: su matrimonio con Amanda y su deseo de escribir, cuya importancia había sido desplazada por el abrigo/los abrigos (o sea, por el destierro). El narrador analiza su propio sistema metafórico para poner de relieve la relación entre el abrigo, la máquina de escribir y el traje de novia. Sólo entonces puede emprender el camino a la normalidad, comenzando con la decisión de deshacerse del abrigo y de regresar a su punto de partida (el aeropuerto) para iniciar una nueva vida simbólica más completa con Amanda.

Este nuevo comienzo se realiza a través de dos actos rituales: un acto preparatorio, en el que es purificado (limpiado y vestido) por un mago en un restaurante extraño ante los ojos del público. Luego, en un estado de delirio o trance: presencia su propia muerte, sintiéndose descuartizado y decapitado. En su pesado sueño, nombra a muchas personas históricas y a personajes literarios (Ariadna, Mary Shelley, Melibea, Margarita, Jimena, Genoveva, Ofelia, Desdémona, Julieta, los amantes de Teruel, etc.); pero, como sería de esperar, Amanda figura más que ninguna, a la que busca y llama febrilmente. En este conjunto, ella adquiere el valor de Mujer arquetípica o de Eros, como sugiere su nombre.

Al despertarse, ve el mar de Hawái, que le ayuda a verse, como espejo (símbolo no sólo frecuente en su obra, sino también de gran uso en el teatro cubano según el mismo Montes Huidobro en *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*)⁹, y a recobrar a la mujer querida. Le espera el calor sofocante de Hawái, amenazado por un instante por las sombras de los dos objetos que les habían sido quitados, pero que desaparecen ante la imagen de Amanda, primero con alas, aguardándole; luego de novia, desintegrándose pieza por pieza para fundirse con su propio cuerpo. Se termina el proceso de transformación con la destrucción de las páginas escritas.

Entonces fue que miré hacia atrás y borré todas las páginas, destruí todo aquello que había escrito, palabras, todas las fantasías de mi soledad, de

⁹ Matías Montes Huidobro, *Persona, vida y máscara en el teatro cubano* (Miami: Ediciones Universal, 1973).

mi abandono. Había sido la mentira. Ardían las páginas, se quemaban las palabras de mi engaño, yo mismo creador del círculo ardiente que me abrasaba, o iba a quedar solamente la única realidad final de ave fénix que surgía de las cenizas de mis propias palabras (p.199).

El último capítulo, «El ave fénix», relata la felicidad recobrada en otra isla tropical, lejana de Cuba, y el nuevo concepto de la realidad que han alcanzado a través de la experiencia del destierro. Tiran al mar Pacífico la llave de su escaparate en Cuba, acto simbólico que indica su aceptación de que no van a volver a su tierra natal, y aprenden el negocio de inmobiliarias.

... eso de «corredores de bienes raíces» nos impresionó grandemente: por lo de corredores, por lo de bienes, por lo de raíces. Como andábamos de un lado para otro dando tumbos inciertos («corredores»), escasos de fondos y ansiosos de tenerlos («bienes»), queríamos al menos correr con plata y llegar, tarde o temprano, a echar raíces («raíces»). Nada teníamos («propiedad inmobiliaria»), ya que lo habíamos perdido todo, así que lo mejor era raspar las costras de la tierra («propiedad inmueble») sacándoles mientras uno durase el mejor partido (p. 203).

Encuentran placer en las lecturas, los viajes, la arqueología y los museos más que en la gente, cuya hipocresía e insinceridad les recuerdan las mismas máscaras que Amanda había creado en la fábrica de máscaras neoyorquina. Como señala William L. Siemens, la novela concluye con un encuentro final del narrador y Amanda que llega a ser la realización del *hieros gamos*, que se encuentra en la poesía de San Juan de la Cruz ¹⁰.

Única en su especie, Amanda y yo nos fundíamos en el plumaje del ave misma que éramos nosotros, renacíamos en el fuego que se elevaba hacia el ábside. Cegada la ira, sólo escuchaba el cántico, y en su violencia no podía seguir el vuelo del Anopluros Fenix que no había creado y que se elevaba (p. 221).

El amor y la comunión humanos vencen los efectos deshumanizantes de la enajenación producida por el destierro.

Todavía inédita, *Exilio* (1986) representa, sin duda, la culminación de la dramaturgia de Montes Huidobro hasta el presente, por su complejidad de forma, caracterizaciones, temas y técnicas dramáticas. Se presentan cinco personajes: dos matrimonios (Miguel Angel y Beba, Román y Victoria) y un amigo suyo homosexual, Rubén. Todos están relacionados con

¹⁰ William L. Siemens, «Parallel Transformations in *Desterrados al fuego*», en *Término*, vol. 2, núm. 6 (1984), pp. 15-16.

el teatro de alguna forma: Miguel es poeta, Román es dramaturgo, Victoria es actriz, Rubén es director y Beba conoce bien el mundo teatral. Las relaciones entre ellos se complican por el hecho de que Miguel Angel y Victoria habían sido amantes antes de casarse ésta con Román y que aquél quisiera continuar la relación ilícita, aunque a ella no le interesa.

El primer acto se ubica en Nueva York en 1958, época en la que todos están exiliados del régimen de Batista. Su vida en la gran ciudad no es demasiado fácil, pero se levantan el ánimo comiendo juntos y manteniendo el ritmo de sus actividades literarias. Beba es la que más trabaja: no sólo el turno completo en una fábrica, sino también horas extras. Además de cocinar, hacer la compra y todos los quehaceres domésticos, solicita fondos para los revolucionarios castristas. El carácter práctico y la actitud servil de Beba, a menudo llamada despectivamente «la Gorda», se contrastan con las personalidades intelectuales (a la vez que orgullosas y algo machistas) de Miguel y de Román. Aunque no se precisa la naturaleza del compromiso revolucionario de Román o de Victoria, Miguel es claramente un revolucionario idealista. Rubén apoya la Revolución, pero cuestiona su efecto sobre la gente como él, las «locas» tradicionalmente denigradas, aunque toleradas, en la sociedad cubana.

Ambos, Miguel y Román, están escribiendo obras —*La cantata de la sierra* y *La vida breve*, respectivamente— que se entremezclan con el argumento. Termina el acto con la fusión de las dos obras en un ensayo espontáneo que coincide con una crisis de identidad de Beba, a la que se describe como mujer que oscila entre Betsy Ross y Mariana Pineda.

El segundo acto presenta a los personajes de nuevo en Cuba, hacia finales de 1961, triunfantes en su retorno y aclamados por su talento. Los papeles cambian: Victoria es ya «Victoria del Pueblo», Román va a estrenar su obra, Miguel Angel ha sido nombrado «poeta nacional», Rubén es director del Teatro Nacional y Beba forma parte del nuevo liderazgo político. Sin embargo, el entusiasmo por parte de Román y de Victoria sigue en duda y la sombra de la guillotina les recuerda las consecuencias de la oposición. Por tanto, llegan a representar papeles no sólo en el teatro, sino también en su vida diaria, para que no los delaten los comités de defensa. Miguel también parece dudar no sólo de la Revolución, sino también de sí mismo, al decir que su poesía no es más que la retórica de Fidel hecha rima. Rubén siente cada vez más miedo por los rumores de una redada contra los homosexuales, que de hecho ocurre al final del acto. Tras su humillante detención y tortura, Rubén se encuentra reemplazado como director por la misma Beba. La verdadera personalidad de ésta emerge cuando afirma su propio papel e importancia en la historia cubana, sin compasión por la injusticia hecha a Rubén ni por el exilio que tendrán que

sufrir Román y Victoria. Anuncia la próxima «rehabilitación» de Miguel Angel, de la que se encargará personalmente.

El tercer acto vuelve a ubicarse en Nueva York en la época presente. Román y Victoria esperan la primera visita de Beba, quien preside una misión a las Naciones Unidas, y Miguel Angel, quien dará un ciclo de conferencias en una universidad. La anticipada reunión les preocupa, especialmente por el deterioro físico y psicológico de Rubén en los últimos meses. Al llegar a su apartamento, Rubén viene vestido al estilo de «Miami Vice», hasta con revólver, y con deseos de matar a Beba para poder librarse de los monstruos que le persiguen. Al intentar quitárselo, un repentino apagón realizado por Rubén pone en duda el paradero del revólver.

La llegada de Beba y Miguel Angel los interrumpe, y Beba, torpemente intenta portarse como si nada hubiera cambiado entre ellos, todavía orgullosa de su propia importancia. Rubén, en un momento, cuestiona su verdadera identidad, sugiriendo que a lo mejor ella no es ella misma, sino una doble entrenada en la Unión Soviética para protegerla de un posible asesinato. Tras recitar uno de sus poemas, Miguel Angel le urge a Rubén que no espere para matarla, ya que si no tendrá que hacerlo él mismo. Se revela que la visita es en realidad un complot entre los cuatro, aprovechándose de las acusaciones ahora contra Beba, de que disfruta «demasiado» de la buena vida en el extranjero para ser buena comunista. Beba de nuevo demuestra su intolerancia y falta de compasión hacia Rubén, diciendo que todos los que son como él debían haber sido exterminados en Cuba. Con esto, la «rehabilitación» de Miguel será completa y se le considerará un «verdadero comunista» de nuevo, aunque decide que su revancha contra Beba no será la muerte, sino la vida con él. Así, por último, Rubén se libra de sus monstruos y del peso de sus malas experiencias. Román y Victoria se quedan solos, pero más unidos que nunca, mirando el cometa Halley, en el que ven un símbolo cósmico de su propio destierro.

(Román)... Es como un sueño de Dios... Un sueño de luz que anda perdido por el universo... ¿Te imaginas cuántas cosas verá? Es como si hubiera ido de aquí alguna vez... y estuviera... desterrado en el universo... en el tiempo... sin detenerse jamás... que vuelve siempre para decirnos adiós... sin irse nunca del todo (p. 127).

El carácter complementario de las dos obras estudiadas se revela a veces por aspectos comunes, otras por la contraposición de elementos. *Desterrados al fuego*, escrita una década antes que *Exilio*, es una crónica personal de las dificultades que padece el individuo al acoplarse a un nuevo ambiente, cultura e idioma. Aunque critica una práctica específica de la situación cubana posrevolucionaria —la limitación de lo que los emigrados

puedan llevarse a tres mudas de ropa—, no hay crítica sistemática del régimen político en general o de los factores que le puedan llevar a un ciudadano a optar por el exilio. Sin embargo, hay grandes paralelos entre el caso del escritor y su esposa en esta novela y el de Román (igualmente escritor) y Victoria (también su esposa) al final del segundo acto de *Exilio*. O sea, los dos casos se complementan en la denuncia de la situación limitada y estéril del escritor en busca de la plenitud de la expresión, el primero en el plano personal y el segundo en un plano más abiertamente político y universal. No es casual que el personaje sea escritor, por ser éste el mejor barómetro del estado interno del país en cuanto al conflicto entre la creación artística libre y la censura.

En contraste con el enfoque más personal de la experiencia del destierro tratada en la novela, *Exilio* es una reacción a la situación nacional antes, durante y después de la Revolución. Su gran virtud es la de no llegar nunca a la diatriba ni a la propaganda anticastrista, aunque presenta claramente una postura moral. Su orientación crítica es ecuánime y consistente con la actitud de Montes Huidobro en sus obras prerrevolucionarias: critica la hipocresía de parte del liderazgo, la falta de libertad de expresión y el maltrato de los homosexuales bajo el régimen castrista, muchos de los cuales, como Rubén, lucharon por los ideales revolucionarios en la época de Batista ¹¹.

Otro rasgo en común es la presencia de matrimonios y el enfoque en su experiencia particular bajo condiciones de destierro, además de reflejar una experiencia obviamente autobiográfica. El impacto del exilio puede ser aún mayor en el caso del matrimonio, porque altera no sólo el modo de vivir individual, sino también la vida conjunta. El exilio presupone diferencias radicales en los papeles tradicionales cubanos de marido y mujer, llevando a la necesidad de una doble readaptación una vez trasladados a la nueva cultura. El caso presentado en *Desterrados al fuego* no es raro entre los exiliados procedentes de otros muchos países, en que si la mujer es la que logra conseguir empleo primero (o cualquier otro acto simbólico de adaptación), el esposo puede sufrir una pérdida de su sentido de masculinidad, de su autoconcepto y de su confianza en sí mismo, que puede llegar hasta la parálisis física y psíquica y la destrucción del lazo matrimonial. La crisis del matrimonio y la enajenación de los esposos reproduce, a modo de microcosmos, la ruptura y enajenación al nivel social y nacional. El caso de Miguel Ángel en *Exilio* no llega a los extremos del protagonista de la novela, pero comparte muchos elementos psicológicos.

¹¹ Allen Young, *Gays Under the Cuban Revolution* (San Francisco: Grey Fox Press, 1981), pp. 7-8.

De hecho, este fenómeno provee la motivación para el complot contra Beba, y aunque el lazo oficial no se disuelve, su matrimonio de hecho ha terminado, dejando en su lugar odios y revanchas. En contraste, la vida matrimonial de Román y Victoria (y del escritor y Amanda en el último capítulo) mejora tras la resolución de las tensiones debidas al destierro y logran una mayor compenetración frente a la sociedad, que, si no les es hostil, por lo menos les es extraña. Los nombres simbólicos de las dos esposas, Amanda y Victoria, aumentan la carga afectiva que logran en su doble vertiente de Amor (Eros) y de Victoria sobre la adversidad.

La imagen que quizá más contribuya a la unidad de visión de estas dos obras es la de los *bienes raíces* en oposición al destierro. ¿Qué elemento puede simbolizar mejor los anhelos del exiliado que el dedicarse a la compra y venta de propiedades? Por un lado, sugiere lo efímero de la posesión de la tierra (aumentado por referencias a *Lo que el viento se llevó* en la novela), y por otro, el deseo de vincularse a la tierra en el plazo de tiempo que le toca a uno vivir en ella. Hacerse «corredores de bienes raíces» es el destino de los dos protagonistas en *Desterrados al fuego* y de Victoria en *Exilio*. Así, convierten su *destierro*, «pueblo o lugar en que vive el desterrado»¹², en un espacio ideal desprovisto de falsos patriotismos y de intrigas políticas, en el que los protagonistas puedan crear su nueva vida. Una vida no igual, ni necesariamente perfecta, pero realizada en un plano más alto de la existencia humana, al que llegan a través del autoco-nocimiento.

OBRAS CITADAS

- Diccionario de la Real Academia Española*, edición decimoctava (Madrid, 1956).
 GOSSETT, Louise Y.: *Violence in Recent Southern Fiction* (Durham, N. C.: Duke University Press, 1965).
 ILIE, Paul: «Exile Studies: Sum-up and Theory», *Monographic Review/Revista Monográfica*, 2 (1986), pp. 216-222.
 MAY, Rollo: *Power and Innocence: A Search for the Sources of Violence* (Nueva York: W. W. Norton, 1972).
 MONTES HUIDOBRO, Matías: *Desterrados al fuego* (México: Fondo de Cultura Económica, 1975).
 — *Exilio*, manuscrito inédito (1986).
 — *Persona, vida y máscara en el teatro cubano* (Miami: Ediciones Universal, 1973).

¹² *Diccionario de la Real Academia Española*, edición decimoctava (Madrid, 1956), p. 468.

- SIEMENS, William L.: «Parallel Transformations in *Desterrados al fuego*», *Término*, 2.6 (1984), pp. 15-16.
- SOUZA, Raymond D.: «Exile in the Cuban Literary Experience», en Daniel C. Martos y Mamesba D. Hill, eds., *Cuban Exile Writers: A Bibliographic Handbook* (Metuchen-Londres: Scarecrow Press, 1986), pp. 1-5.
- TABORI, Paul: *The Anatomy of Exile: A Semantic and Historical Study* (Londres: Harrap, 1972).
- YOUNG, Allen: *Gays Under the Cuban Revolution* (San Francisco: Grey Fox Press, 1981).