

*PERÓN OR THE EMPTY POWER: THE FEMALE
CHARACTERS IN LA MÁSCARA SARDA
BY LUISA VALENZUELA*

MARCO POLO TABOADA HERNÁNDEZ

ORCID.ORG/0000-0002-6668-9272

Universidad Nacional Autónoma de México

marcopolotaboada@hotmail.com

ABSTRACT: *This article examines the most recent novel by Luisa Valenzuela, La máscara sarda. El profundo secreto de Perón (2012), from the reflections of Michel Foucault on the split between knowledge and political power in Oedipus Rex. Under the investigation of the mysterious origin of the Argentine caudillo lies a subtle but constant discursive positioning that opposes the masculine characters (Juan Domingo Perón and his secretary José López Rega, blinded by the ambition of political power) in front of the feminine ones (apparently irrelevant, but in those that converge knowledge and power). In this way, the novel offers a critical interpretation of the history in which Perón is no more than a mask.*

KEYWORDS: LITERATURE; POLITICS; WOMEN; HISTORY; ARGENTINA

RECEPTION: 19/09/18

ACCEPTANCE: 14/11/18

PERÓN O EL PODER VACÍO: LOS PERSONAJES
FEMENINOS EN *LA MÁSCARA SARDA*
DE LUISA VALENZUELA

MARCO POLO TABOADA HERNÁNDEZ

ORCID.ORG/0000-0002-6668-9272

Universidad Nacional Autónoma de México

marcopolotaboada@hotmail.com

Resumen: El presente artículo examina la más reciente novela de Luisa Valenzuela, *La máscara sarda. El profundo secreto de Perón* (2012), a partir de las reflexiones de Michel Foucault sobre la escisión entre saber y poder político en *Edipo Rey*. Bajo indagación del misterioso origen del caudillo argentino subyace un sutil, pero constante, posicionamiento discursivo que opone los personajes masculinos (Juan Domingo Perón y su secretario José López Rega, cegados por la ambición de poder político) frente a los femeninos (aparentemente irrelevantes, pero en los que convergen el saber y el poder). De esta manera, la novela apunta una interpretación crítica de la historia en la que Perón no es más que una máscara.

PALABRAS CLAVE: LITERATURA; POLÍTICA; MUJERES; HISTORIA; ARGENTINA

RECEPCIÓN: 19/09/18

ACEPTACIÓN: 14/11/18

“¿Qué misterios encierra el escribir
una historia, qué hallazgos se irán
haciendo a medida que ponemos
sobre el papel alguna fugaz
percepción de lo distinto?”

LUISA VALENZUELA, PELIGROSAS PALABRAS

Desde 1966, año en el que apareció su primera novela, *Hay que sonreír*, Luisa Valenzuela (Buenos Aires, 1938) no ha cesado de reflexionar, escribir y publicar sobre las posibilidades de la ficción narrativa y, de igual manera, a propósito del entrecruzamiento entre literatura, historia y política. Así lo demuestran sus ya emblemáticos volúmenes de cuentos *Aquí pasan cosas raras* (1975) y *Cambio de armas* (1982), al igual que las novelas *Como en la guerra* (1977), *Cola de lagartija* (1983) y *Realidad nacional desde la cama* (1990).

En su obra más reciente, *La máscara sarda. El profundo secreto de Perón* (2012), la autora retoma estas preocupaciones y las reformula para indagar —tal y como lo demuestra el sugerente título— en el misterioso origen del tres veces presidente de Argentina. Este secreto funge a la manera de un enigma que, se deduce, la novela se encargará de revelar, tal como lo dejan ver los dos epígrafes que sirven de umbrales al texto: en el primero de ellos, proveniente de *Yo, Perón*, la biografía oficial sobre el General elaborada por Enrique Pavón Pereira, se lee: “Como si hubiese jugado al destino en una mágica apuesta, logré conservar hasta hoy el origen de mi nacimiento como *un profundo secreto*” (Valenzuela, 2012a: 11; cursivas mías); en el segundo, extraído de la *Astrología Esotérica* de José López Rega, se afirma: “Se habla mucho del valor que el misterio aporta al ansia de lograr Conocimientos, los cuales se hallan solamente en *poder de algunos seres especiales* o de Sectas religiosas u ocultas, quienes los han logrado por tradición desde antiquísimas edades” (2012a: 11; cursivas mías). Ambas referencias enfatizan el carácter reservado y críptico del secreto —ya como resultado de una “mágica” apuesta, ya como un saber “misterioso”, exclusivo de ciertos grupos de iniciados—, a la vez que perfilan las siguientes interrogantes: ¿qué encierra ese secreto tan íntimo, tan profundo —y, por tanto, inconfesado, velado aún— concerniente al emblemático gobernante? ¿De qué manera el texto ahondará en lo oculto?

Además de remarcar el halo de misterio que rodea al secreto, los epígrafes ya referidos cumplen otra función adicional: presentar a dos de las figuras primordiales de la novela, a saber, Juan Domingo Perón y su secretario José López Rega (mejor conocido como “El brujo”). La primera de las tres partes de *La máscara sarda* —sin contar la “Bitácora” o “introducción diferida” que cierra el texto y no está numerada— tiene como protagonistas a estos dos personajes y, como escenario, la Quinta 17 de octubre, en Madrid, donde el General se exilió en 1955, luego de ser derrocado. La fecha en la que se sitúa el relato también es relevante: la noche del 16 de junio de 1973, es decir, cuatro días antes de que Perón volviera a Argentina para asumir, por tercera y última vez, la presidencia. Nada dirá la novela de Valenzuela sobre el regreso del caudillo a tierras americanas y no hace falta, pues lo que interesa a la autora es remontarse al pasado y explorarlo para “lograr que la frontera entre historia real e historia ficticia se borre, y que la novela cobre su imperio sobre la realidad, para crearla, al recrearla” (Ramírez, 2013). Este aserto de Sergio Ramírez tiene la virtud de insistir en la mixtura entre la documentación rigurosa y la invención novelesca que caracteriza a *La máscara sarda*; mixtura que, además, remite a dos formas de encarar episodios históricos desde la ficción y, en el panorama narrativo argentino, a dos novelas publicadas en la década de 1980.

ENTRE DOS AGUAS: LA NOVELA DE PERÓN Y COLA DE LAGARTIJA

Si bien la caracterización de los personajes principales de *La máscara sarda* tiene un asidero extratextual a todas luces constatable, no debemos olvidar las múltiples representaciones que, desde el ámbito literario, se han hecho de Juan Domingo Perón y de José López Rega. Sobre el presidente, destaca *La novela de Perón* (1985), de Tomás Eloy Martínez;¹ acerca del brujo, en cambio,

1 María Cecilia Graña enumera las novelas escritas en los últimos años que tienen por personaje central al ex-presidente y no al peronismo o a Eva Perón: *El muchacho peronista* (1992), de Marcelo Figueras; *La vida por Perón* (2004), de Daniel Guebel; *La aventura de los bustos de Eva* (2004), de Carlos Gamerro; *Norep* (2010), de Omar Genovese; *Las*

la misma Luisa Valenzuela escribió *Cola de lagartija* (1983). Sostengo que uno y otro texto son referentes indiscutibles de la obra que aquí me ocupa. De hecho, en el apartado final de *La máscara sarda*, denominado “Bitácora”,² la narradora refiere así la ayuda que le brindó *La novela de Perón* tanto para representar a la figura del ex-mandatario como a su asistente:

En dicho libro también encontré un ucase indirecto del General para mi novela, cuando dice: “Esa pasión de los hombres por la verdad me ha parecido siempre insensata. En esta orilla del río tengo los hechos. Muy bien: yo los copio tal como los veo. ¿Pero quién me asegura que los veo tal como son? Alguien ha escrito por ahí que debo estudiar mejor los documentos. Ajá. Aquí están los documentos, todos los que se me da la gana. Y si no están, López los inventa. Le basta con posar las manos sobre un papel para volverlo amarillo: así me ha dicho. Tanto me ha confundido que, cuando miro una foto de la infancia, no sé si de verdad estoy en ella o López me ha llevado hasta ahí”. (Valenzuela, 2012a: 242-243)

Otro tanto puede decirse a propósito del “Rasputín argentino” —creador de la Alianza Anticomunista Argentina (AAA) y ministro de Bienestar Social durante el gobierno de Isabel Perón—, sobre quien se lee en la “Bitácora”:

Al personaje del brujo López Rega lo tenía yo muy analizado desde 1981, cuando escribí su “biografía imaginaria”, *Cola de lagartija*. En aquella lejana novela di libre curso a la fantasía, cosa que no podía hacer con ésta teniendo de protagonista al protagonista que tenía. Me propuse entonces basarme en hechos reales para montar el andamiaje interno de cada página”. (Valenzuela, 2012a: 251)

Las similitudes entre *La máscara sarda*, *La novela de Perón* y *Cola de lagartija* son, empero, más profundas. Del libro de Tomás Eloy Martínez, Valenzuela

aventuras de Perón en la tierra (2011), de Jorge Bernárdez-Luciano de Vito, y *Las tetas de Perón* (2012), de Roberto Garriz (2013: 3).

2 En el último apartado de este texto desarrollo algunas ideas sobre la “Bitácora”.

rescata las contradicciones e imprecisiones sobre la vida de Perón que tanto redituaron al autor de *Santa Evita*. Baste con cotejar lo dicho en una novela y en otra para advertir las semejanzas:

Ahora el General suelta la carcajada. Tranquilícese, hombre [dice a López Rega]. ¿Eso era todo? Vea cómo son las cosas. Si he vuelto a ser protagonista de la historia una y otra vez, fue porque me contradije [...] Tengo que soplar para todos lados, como el gallo de la veleta. Y no retractarme nunca, sino ir sumando frases. La que hoy nos parece impropia puede servirnos mañana [...] Y cuantas más leyendas le añadan a mi vida, tanto más rico soy y con más armas cuento para defenderme [...] No es una estatua lo que busco sino algo más grande. Gobernar la historia. Cogerla por el culo. (Martínez, 1996: 186)

En *La máscara sarda*, López Rega comenta a su “jefe” lo siguiente: “¡Y vaya si hay barro, es decir contradicciones, en sus datos! Usted se nutre de las contradicciones [...] A cada uno de sus entrevistadores le dio fechas diferentes, información confundida. Y lo bien que hizo y usted lo sabe y no se cansa de repetirlo: el misterio es su mejor aliado” (Valenzuela, 2012a: 18).

La novela de Perón presenta y contrasta una serie de datos biográficos —inventados algunos; verídicos los otros— sobre el General (las entrevistas concedidas a Pavón Pereira; las memorias grabadas por el propio Perón y transcritas, con enmiendas, por López Rega; las “contramemorias” redactadas por el periodista Zamora)³ que *La máscara sarda* explotará y complementará

3 En entrevista concedida a Mercedes Giuffré, Martínez reconoce que, en vista de las ambigüedades suscitadas por Perón respecto a su pasado, la ficcionalización histórica era el género más propicio para escribir sobre el General: “Entre 1970 y 1974 yo publiqué en Buenos Aires y en medio centenar de periódicos de América Latina unas memorias de Perón que el propio Perón sancionó como legítimas y que los historiadores suelen usar como fuente principal para sus investigaciones. Yo había grabado ese conjunto de memorias durante un total de treinta a treinta y dos horas, entre 1966 y 1970. Cuando compaguiné las grabaciones, advertí que Perón había omitido hechos importantes y que en algunos casos los había tergiversado, ordenándolos bajo una luz más favorable. Al enviarle la versión final para que la aprobase, adjunté una serie de notas al pie de página en la

(con un par de artículos publicados en 1951 en el diario *L'Unione Sarda*) en aras de sustentar que el mandatario nació en Cerdeña y no en Argentina.

De *Cola de lagartija* Valenzuela no sólo recupera al personaje del brujo, sino también a la narradora/personaje que se inserta en el texto y puede filiarse con la figura autoral. Tal y como puntualiza Gwendolyn Díaz, “Los experimentos [...] con el estilo, la técnica y el lenguaje son especialmente innovadores en esta obra [*Cola de lagartija*], donde ella misma [la escritora] se convierte en personaje” (2009: 104). En esta “biografía imaginaria” sobre López Rega, la narradora asevera: “Yo, Luisa Valenzuela, juro por la presente intentar hacer algo, meterme en lo posible, entrar de cabeza, consciente de lo poco que se puede hacer en todo esto, *pero con ganas de manejar al menos un hilito y asumir la responsabilidad de la historia*” (Valenzuela, 1992: 123; cursivas mías). En su novela más reciente, también se encarga de hilvanar (literal y metafóricamente) los acontecimientos: “Iré indagando, buscando la respuesta, trataré de hilar fino, ya que me toca ser la Filonzana, la hilandera” (Valenzuela, 2012a: 33). La relación entre el texto (del latín *textus*) y su elaboración, es decir, el tejido (*texere*) del argumento se hace patente en las dos novelas a través del mismo recurso: afianzar una voz femenina —la de la narradora, quien se denomina a sí misma con el nombre de la autora— a partir de la cual gravitan todas las demás. *La máscara sarda* se nutre de algunos aspectos desarrollados previamente en *La novela de Perón* y *Cola de lagartija*, y, a la vez, se sitúa en un punto intermedio entre ambas.

que dejaba constancia de las omisiones e inexactitudes observadas. Perón me devolvió el texto final sin corrección alguna pero no me devolvió las notas al pie ni contestó la carta que le escribí al día siguiente, pidiéndole que tomara alguna decisión sobre los datos que aquellas notas aportaban. Era evidente que no quería que se publicaran las correcciones. Quería las memorias y punto. Mi alternativa era publicar el texto como él lo exigía, puesto que se trataba de un texto autobiográfico, o arrojar aquel invaluable material a la basura. En aquel momento, cuando aún estaba en el exilio, a Perón le interesaba más forjar su propio monumento histórico [...] antes que resignarse a la verdad histórica. [...] Que la imagen proyectada por las memorias de Perón fuera una imagen falsa, no corregida por el periodismo ni por la historiografía, me movió a probar por otro camino: el de la novela” (Giuffré, 2004: 131-132).

No hay duda de que Tomás Eloy Martínez conocía muy bien y de cerca (tal como el periodista Zamora, uno de sus personajes principales) los detalles acerca de la vida del General. No por nada confiesa: “para escribir una novela eficaz que incluya como personaje alguna figura histórica, es preciso saber todo lo que se ha escrito, filmado y cantado sobre esta figura para infiltrar la imaginación en los intersticios de la realidad” (Giuffré, 2004: 134). De lo anterior se deduce que el tucumano llevó a cabo una investigación acuciosa y, en consecuencia, que su relato compagina elementos del periodismo, la historiografía y la ficción. *Cola de lagartija*, en contraparte, podría considerarse una obra elaborada a partir de la deliberada transfiguración “puramente ficcional” (Valenzuela, 2012b), pero no por ello menos certera, del personaje histórico: el Brujo Hormiga (llamado también Señor del Tacurú, Amo de los tambores, Serruchero Mayor, Alto Sacerdote del Dedo y Dueño de La Voz) es una alegorización monstruosa —con tres testículos y doble sexo, capaz de fecundarse a sí mismo— de López Rega, apartada de los datos biográficos disponibles en cualquier documento histórico.

En *La máscara sarda*, Valenzuela no se decanta por la total sujeción a los acontecimientos verificables, pues

[...] de haber actuado como periodista me habría puesto a buscar datos, organizando entrevistas para corroborarlos y sobre todo para refutarlos. No digamos de ser socióloga, historiadora o politóloga, disciplinas que deberían atenerse a los hechos y a esto bastante inasible que llamamos realidad. Pero soy escritora de ficción: cuanto más atrabiliaria la historia que se cuenta, más me interpela. (Valenzuela, 2012a: 237)

Tampoco opta, como en su novela de 1983, por “entregarse al puro juego” de la fantasía; se coloca “en los intersticios entre lo fáctico y lo ficcional” (Valenzuela, 2001: 98). El siguiente fragmento sintetiza la confluencia de verdad y verosimilitud presente en *La máscara sarda*:

Yo en tanto Filonzana lo sé, debo hilar fino sin detenerme en detalle tan inconducente como sería la búsqueda de la verdad verdadera. Total, todos mienten, hasta los historiadores mienten en pos de su conveniencia. Yo en cambio acepto indagar por el lado de la ficción que tanto tiene de realidad y por tanto de verdad (“la única verdad es la realidad”, como bien supo decir el

General con conocimiento de causa), permitiéndome navegar entre dos aguas. (Valenzuela, 2012a: 88)

He aquí la defensa de su proceder como novelista: en primer lugar, desmiente la supuesta objetividad atribuible a la historiografía; en segundo, demuestra, al citar a Perón, su conocimiento de las fuentes extratextuales —“Cada página de la novela debía sustentarse en al menos un dato de la realidad”—; y, por último, pondera la ficción narrativa y, en particular, la obra que el lector tiene en sus manos —“también inventé concatenaciones allí donde se hacía necesario” (Valenzuela, 2012a: 251 y 252)—, como un discurso válido y no menos verdadero. Así, navegando entre dos aguas —*La novela de Perón y Cola de lagartija*, las referencias históricas y la imaginación—, Valenzuela recrea la infancia y juventud de Juan Domingo Perón; para lograrlo, explora en la dudosa ascendencia del político.

EL “PERO” DE PERÓN: EN BUSCA DE OTRA RAÍZ

Líneas atrás he dicho que *La máscara sarda* se compone de tres partes y una introducción diferida o “Bitácora”. Cada uno de estos fragmentos está encabezado con el nombre de un árbol típico de los países en los que, de acuerdo con el argumento de la novela, residió el General: el Pero selvático, el Molle y el Madroño, en alusión a Cerdeña, Argentina y Madrid, respectivamente. La inserción de los árboles en el texto no es gratuita: si bien es cierto que Perón solía —cuando joven y según sus propias declaraciones— hablar con los árboles, también lo es que Valenzuela pretende, con su novela, “replantar” el árbol genealógico (difuso u oscuro) del protagonista.

Así, la primera parte comienza con una prolija descripción del pero selvático, sugestiva en la medida que permite relacionarla con el devenir del personaje. Acerca de la madera de esta clase de peral, se menciona:

[...] relativamente blanda y a la vez nudosa, lo cual presenta un desafío, es usada en Cerdeña para tallar las máscaras. Sería importante conocer su peso específico: resulta dable suponer que no es tan pesada como para hundirse ni tan liviana como para flotar, en cuyo caso se dice que permanece entre dos aguas. (Valenzuela, 2012a: 15)

Las máscaras, vale la pena enfatizarlo, desempeñan un papel preponderante en la novela de Valenzuela, anunciado ya desde el título: los personajes que aparecen en ella —Perón, López Rega, la narradora/autora, entre otros— están investidos por máscaras correspondientes a uno de los festivales más destacados de la isla, la Barbagia. De igual modo, al “estar entre dos aguas”, la madera del pero selvático alude a la indeterminación, a la ambigüedad y, ¿no es ésta, acaso, una de las características, destacadas en *La máscara sarda*, sobre la figura del mandatario? Además, las máscaras tienen la facultad de velar el rostro de quien las porta, aspecto por demás conveniente si el texto en cuestión refiere un intercambio de identidades.

A la descripción sobre el peral silvestre se suma la definición de la conjunción adversativa *pero*, la cual “expresa que lo dicho por la oración a la que afecta impide, justifica, compensa, contrarresta o atenúa lo que dice la oración principal” (Valenzuela, 2012a: 15).⁴ En el apellido Perón convergen el árbol sardo (elemento de la naturaleza) y la conjunción (elemento del lenguaje y, por tanto, de la cultura); el Hombre, como lo llamaban en Argentina, lleva en el apellido la metonimia, es decir, la penitencia: la contradicción y, por añadidura, la ambigüedad y el secreto.

LÓPEZ REGA Y PERÓN: EL CONFLICTO ENTRE SABER Y PODER

En el Claustro de la Quinta 17 de octubre, José López Rega conmina a Perón para que rememore su infancia y alcance “la verdad profunda oculta en el fondo de su corazón”. ¿Qué verdad? La respuesta no tarda en ser formulada: “Aproveche y recuerde su Cerdeña natal [...] ¡Recuerde! Yo lo ayudo, lo guío, usted debe concentrarse en recordar para borrarlo todo de un plumazo. A nadie le estará jamás permitido saber con certeza de su pasado sardo” (Valenzuela, 2012a: 19 y 25). Desde las primeras páginas de la novela, por boca

⁴ Nótese que las modificaciones hechas por la conjunción sobre el enunciado que la precede no son de la misma índole: impedir es lo opuesto a justificar, así como contrarrestar lo es a atenuar. Valenzuela, como intentaré demostrar más adelante, caracteriza a los demás personajes respecto al protagonista en el sentido de impedir o contrarrestar.

del brujo se descubre el profundo secreto de Perón, es decir, que nació en la isla italiana y no en Lobos, provincia de Buenos Aires. Toda la primera parte de *La máscara sarda* gira en torno a la tensión entre la insistencia de López Rega —“Reviva el engaño”— y la incredulidad, teñida de fastidio, de Perón —“Tus patrañas” (Valenzuela, 2012a: 31 y 45).

El diálogo entre ambos personajes revela, sin embargo, otros aspectos fundamentales para la trama. El de la novela es “un Perón disminuido, viejo, enfermo. No es el Perón que recordamos en su magnificencia” (Freira, 2012), pero tiene aún bastante poder e injerencia en la política argentina, de ahí que desee volver para ocupar la presidencia por tercera vez. Pese a que “Él es grande, en todos los sentidos de la palabra grande”, en los confines de la Quinta, en cambio, “Isabel y Lopecito suelen dejar pasar días sin hablarle, le esconden el dulce de leche que él tanto aprecia, le preparan mezquinas miserias de entrecasa como para chicos caprichosos” (Valenzuela, 2012a: 20). La escisión entre el ámbito público y el privado en los que se mueve el General se hace patente: idolatrado por las multitudes argentinas —“¡Perón, Perón, qué Grande Sos!” (Valenzuela, 2012a: 44)— y, puertas adentro, en el exilio, ignorado por su esposa y su secretario.

Aunado a lo anterior, cabe señalar que, mientras López Rega conoce el profundo secreto de Perón —“que no será para mí una revelación, en absoluto, bien que lo conozco, pero para diluirlo se hace necesario el filtro de su conciencia” (Valenzuela, 2012a: 51)—, éste parece haberlo olvidado. ¿Cómo explicar que el secreto, eje narrativo de *La máscara sarda*, sea desconocido por el protagonista, quien se supone su portador? La forma en la que se articula la relación entre el misterio por descubrir y a quien atañe dicho misterio remite a *Edipo rey* de Sófocles y, más, a la interpretación que de esta tragedia hace Michel Foucault (basado, a su vez, en *La voluntad de poder* de Nietzsche) en *La verdad y las formas jurídicas*.⁵

5 Sobra decir que no pretendo ajustar la obra de Valenzuela a las hipótesis formuladas por Foucault, sino esbozar algunos puntos en común que pueden ser útiles para repensar la relación entre poder y saber en la novela.

Juan Perón, como Edipo, es el hombre del poder político, el soberano. Empero, el personaje de Valenzuela, al igual que Edipo, a decir de Foucault, “funcionará como hombre de poder, ciego, que no sabe y no sabe porque puede demasiado” (Foucault, 2012: 60). Poder y saber son, en la tragedia griega, dos instancias opuestas. Si Perón no sabe —o no puede recordar— su pasado sardo es porque dicho saber pondría en riesgo su ejercicio del poder: aceptar la verdad sobre su origen implicaría, a su vez, admitir la ilegalidad en la que se funda(n) su(s) gobierno(s). El desconocimiento de la propia identidad —resumida en la pregunta: “¿Quién soy en realidad?”— es, como puede apreciarse, la piedra de toque de ambos textos: Edipo ignora que es él quien mató al rey Layo, su padre, y se casó luego con su madre, razón por la cual la peste, a manera de castigo, asola a Tebas; Perón ignora que es un emigrado sardo que sustituyó, en Chubut, a Juan Sosa, conminado por la madre de éste. Si poder y saber son fuerzas antinómicas, y hasta ahora he sugerido que el General ejerce el poder, ¿quién o quiénes, entonces, son los que saben en *La máscara sarda*?

El primero de ellos es José López Rega. Como ya he dicho, es él quien, una y otra vez, plantea la necesidad de que Perón recuerde, además de que se postula como depositario del secreto: “Yo soy la Verdad, mi General y por eso insisto en decirle: tres en uno es usted. Es el hijo bastardo, el presidente y el sardo” (Valenzuela, 2012a: 19). El grado de conocimiento que posee el secretario respecto a su jefe es, sin duda, mayor, a tal punto que, incluso, “le lee el pensamiento” (2012a: 22). El saber del brujo es un saber distinto, prescriptivo, apoyado en el ocultismo y, por tanto, equiparable, en alguna medida, al que en Edipo rey poseen el oráculo y el adivino Tiresias.

Los otros que conocen el secreto de Perón son algunos habitantes de Cerdeña. En el fragmento titulado “Los textos” se glosan dos artículos de 1951 en los que se insinúa que el General es Giovanni Piras, “emigrado a los diecisiete años a la Argentina junto con otros coterráneos por causa de la pobreza, que un día dejó de escribirle a su familia”, porque “se había convertido en un personaje de una importancia tal que se veía obligado a ocultar su verdadera identidad” (Valenzuela, 2012a: 28 y 29). López Rega remarca esta idea: “Medio pueblo de Mamoiada está convencido de que usted en su juventud fue Giovanni Piras” (2012a: 26). La novela revelará más tarde que el sustituto de Juan Sosa no es Giovanni Piras sino otro joven sardo: Juanne de Mamoiada.

Pese a ello, lo importante aquí es evidenciar que el pueblo tiene acceso a la verdad (o a una parte de ella), tal como ocurre en la tragedia de Sófocles.⁶

El Perón que aparece en *La máscara sarda* se halla, como Edipo, en medio de quienes saben: por un lado, el brujo/adivino; por otro, el pueblo de Maiada. Esta caracterización del General elaborada por Valenzuela evidencia, tal como señala Foucault, que:

Cuando el poder es tachado de ignorancia, inconsciencia, olvido, oscuridad, por un lado quedarán el adivino y el filósofo en comunicación con la verdad, con las verdades eternas de los dioses o del espíritu, y por otro estará el pueblo que, aun cuando es absolutamente desposeído del poder, guarda en sí el recuerdo o puede dar testimonio de la verdad. Así, para ir más allá de un poder que se engeguició como Edipo, están los pastores que recuerdan y los adivinos que dicen la verdad. (Foucault, 2012: 60-61)

Todavía queda por averiguar si López Rega encarna “las verdades eternas del espíritu”. Considero que el saber del brujo, aunque similar al de los dioses de *Edipo rey*, no es del todo idéntico: Apolo y Tiresias no ambicionan el poder político; López Rega sí. Algunos fragmentos marcados en cursivas, a la manera de un “aparte” teatral, revelan las intenciones ocultas del secretario de Perón: “*Tu deuda conmigo habrá de saldarse con el poder que voy a alcanzar gracias a vos, y muy a tu pesar también ya que según veo no tenés la menor intención de encumbrarme a las alturas que merezco*” (Valenzuela, 2012a: 26). El secretario quiere hacerse del poder a costa de su jefe —situación que, aunque no está referida en la novela, la realidad extratextual habrá de confirmar—; por ello, insiste para que Perón rememore y adopte la máscara del Mamuthòn.

Al calarse la máscara, el General no sólo volverá de manera simbólica a su origen; también entrará en “*un segundo mundo y una segunda vida*” (Bajtín,

6 Ante Edipo comparecen —recordemos— un mensajero y un pastor que habrán de confirmarle, primero, que no es hijo de Polibio; después, que sus verdaderos padres son Layo y Yocasta. Estos testigos constatan lo antes enunciado por el oráculo y la información que brindan certifica la verdadera identidad del protagonista. Así, entre los dioses y el pueblo que saben, Edipo, el detentor del poder, ignora.

1974: 11; cursivas en el original), representados por el carnaval sardo conocido como Carrasegare.⁷ ¿Cómo se organizan el saber y el poder de Perón y López Rega en este “segundo mundo”?

Si tenemos en cuenta que, de acuerdo con Bajtin, “durante el carnaval es la vida misma la que interpreta, y durante cierto tiempo el juego se transforma en vida real” (1974: 14),⁸ los papeles o máscaras que, tanto Perón como su secretario asumen en la festividad de Mamoiada, no son gratuitos ni poco serios: tienen consecuencias directas en ese “segundo mundo” (el del carnaval) y, sobre todo, en el “primer mundo” (es decir, el de la Quinta 17 de octubre en donde ambos conversan).

En el “segundo mundo”, el de la festividad, Perón es el Mamuthòn, chivo expiatorio de la comunidad, “ser intermedio entre el hombre y la bestia”, a quien “golpean con varas finas de mimbre hasta sacarle sangre porque esa sangre [...] que manará aunque sea a gotitas habrá de transformarse en lluvia y así volverán a reverdecer las mieses que más tarde madurarán y serán cosechadas” (Valenzuela, 2012a: 34 y 36). López Rega, por su parte, representa al Issohador, cuya función es, además de golpear con varas a los Mamuthònes, recordar a éstos que deben olvidarse de sí mismos, que sean la máscara.

La organización jerárquica del Carrasegare presenta al Mamuthòn como subordinado del Issohador: aquél baila mientras recibe los varazos de éste. Y más: el Issohador debe mantener los preceptos del carnaval: mientras porte

7 Este “segundo mundo” también está representado por lo onírico, en oposición a la vigilia.

López Rega consigue que su jefe duerma para, entre sueños, filtrarle el pasado sardo y hacer que se ponga la máscara. De ahí que, al final de la novela, el General manifieste: “Todo ha sido una pesadilla” (Valenzuela, 2012a: 223), a pesar de que el secretario había advertido varias páginas atrás: “Crearás que es un sueño. Si supieras. Si supieras quién te guía por esos avernos del recuerdo” (2012a: 47).

8 En su texto, Bajtin se refiere a un tipo específico de carnaval: el de la Edad Media. Pese a ello, considero que, si excluimos el tono festivo y paródico que el autor atribuye al carnaval medieval, sus aseveraciones son útiles para entender el trocambio del orden propuesto en el ritual sardo aludido en la novela de Valenzuela.

la máscara, el Mamuthòn estará obligado a diluir su identidad, a borrarla.⁹ Dicho de otro modo, el Issohador es el “patrón del Mamuthòn” (2012a: 41), lo cual implica una “lógica original de las cosas ‘al revés’ y ‘contradictorias’” (Bajtin, 1974: 16). Si Perón, como ya adelanté, es el hombre del poder, en el ritual sardo ese orden se subvierte, al punto que se hallará bajo el dominio de López Rega.

Cuando Perón, inducido al sueño o hipnotizado por el brujo, consiga recordar, admitir su origen sardo y portar por vez última la máscara del Mamuthòn, la lógica del carnaval (con su consecuente alteración jerárquica) se instaurará en la vida real: Perón, sin saberlo en el mundo primero, el de la vigilia, no será más él mismo, pues “al calzarse la máscara uno deviene la máscara y ya se ha perdido de sí y para sí y para los otros” (Valenzuela, 2012a: 255).¹⁰

Como puede verse, la anagnórisis que presenta *La máscara sarda* es bastante *sui géneris*, en la medida en que postula un reconocimiento del protagonista que, pese a no ocurrir en su “primera vida” (o vigilia) sino en el mundo onírico/carnavalesco (el sueño/el ritual del Carrasegare), tiene implicaciones directas en ella, pues “soñar significa estar en la frontera, en el sitio liminal donde vida y muerte se funden” (Valenzuela, 2012a: 74). A partir de la mañana del 17 de junio de 1973 —momento en el que se desarrolla la tercera parte de la novela—, Juan Perón mudará en otro; su destino cambiará de nuevo: será la máscara del poder político detrás de la que se oculta José López Rega.¹¹

9 “Mientras ustedes portan la máscara ustedes son la máscara, olvídense de sí mismos” (Valenzuela, 2012c).

10 Hay que tener en cuenta que, de acuerdo con el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier, la máscara carnavalesca constituye una de las principales (al igual que la máscara de teatro y la funeraria). Así, este tipo de máscara opera “una catarsis. No esconde, sino que revela por lo contrario tendencias inferiores que trata de poner en fuga. La máscara no se utiliza jamás impunemente” (1986, s. v. “Máscara”).

11 Vale aquí señalar la coincidencia entre el texto de Valenzuela y un brevísimo texto de Borges titulado “El simulacro” (que la autora menciona brevemente en su “Bitácora”). En el relato borgeano, ubicado espacialmente en un pueblito del Chaco y temporalmente en julio de 1952 (fecha de la muerte de Eva), un hombre con cara “de máscara” vela, en una caja de cartón, a una muñeca de pelo rubio. El narrador aclara: “El enlutado no era Perón y

Al hacerse del poder (un poder oculto, ejercido por interpósita persona/máscara), el brujo habrá de influir determinadamente en la política argentina. Como el mismo López Rega indica: “Betelgeuse, así he bautizado la aeronave, la estrella gigante que en pocos días me llevará a mi destino triunfal, mal que te pese. A vos en cambio esa estrella a punto de estallar y convertirse en enana blanca te llevará a la muerte” (2012a: 47-48). Este vaticinio es, acaso, el indicio primordial sobre la injerencia del brujo, sobre su nuevo ejercicio del poder.¹² Además, sitúa las acciones de *La máscara sarda* un poco antes de donde arranca *La novela de Perón*¹³ y se asienta como antecedente de las aspiraciones megalómanas de López Rega que aparecen, con claridad, en *Cola de lagartija*.¹⁴

la muñeca rubia no era la mujer Eva Duarte, pero Perón tampoco era Perón ni Eva era Eva sino desconocidos o anónimos (cuyo nombre secreto y cuyo rostro verdadero ignoramos) que figuraron, para el crédulo amor de los arrabales, una crasa mitología” (Borges, 1974: 789). Ambos autores remarcan la presencia de la máscara —es decir, del encubrimiento de la verdadera identidad— y, sin embargo, difieren en la manera de encarar el mito: para Borges, Perón es y será siempre un significativo vacío, sustituible y “craso”; Valenzuela, en cambio, se pregunta: “¿Se trataba entonces de buscarles el verdadero rostro más allá de la máscara? ¿O bien configurado por la máscara en sí?” (2012a: 246). Considero que *La máscara sarda* oscila entre estas dos preguntas planteadas por su autora: por un lado, busca (y revela) el secreto: ese nombre y rostro verdaderos del General; por otro, sugiere que Juan Domingo Perón, el presidente —y no Juanne de Mamoiada o Juancito Sosa— es una construcción, una máscara del poder.

12 “Cuando bailan los mamuthònes ellos mueren y resurgen *bajo el lazo* del issohador” (2012a: 95; cursivas mías).

13 No olvidemos que la novela de Martínez comienza a bordo del *Betelgeuse*, el 20 de junio de 1973. Desde las primeras páginas y hasta las últimas se hace patente el dominio del brujo: es él quien ordena que el avión no aterrice en Ezeiza y también quien susurra al General las palabras que éste pronuncia en su discurso de llegada a Argentina.

14 Nótese que entre *La máscara sarda* y *Cola de lagartija* hay algo más que la simple recuperación del personaje del brujo: la más reciente novela es una “historia previa” a la publicada en 1983, en la medida en que explica las causales del poder de López Rega.

Si entre Perón y López Rega, entre Mamuthòn e Issohador, se configura una compleja relación de saber/poder, ¿cómo participan el resto de los personajes/máscaras en dicho proceso? ¿Cuál es su relevancia y grado de saber y/o poder dentro del texto? Aventuro que las figuras femeninas que aparecen en *La máscara sarda* no son accesorias ni secundarias —como en algunas entrevistas y en la “Bitácora” sostiene la autora—, sino que, por el contrario, juegan un papel predominante, pero oculto, “secreto”.

LOS PERSONAJES FEMENINOS O LAS MÁSCARAS SECRETAS

Hasta ahora he mencionado, tal y como lo hace la propia Valenzuela, que Perón y su secretario son los protagonistas de la novela. Sin embargo, es necesario puntualizar que este par de personajes (y el resto de ellos) están supeditados a otro: el de la narradora o Filonzana, encargada de tramar los acontecimientos y, llegado su momento, de cortar los hilos del relato. Desde su primera intervención, la Filonzana muestra su función y sus facultades dentro del texto:

Conozco los sucesos al dedillo y los voy narrando porque éste es mi sino. En el reparto de los personajes de la Barbagia me ha tocado ser la Filonzana, la hilandera, la hiladora, y tengo también mi triple circunstancia. ¿O acaso ya no se acuerdan de las parcas, las moiras? Son tres: Cloto o Neuna, que hilaba el hilo de la vida desde su rueca hasta el huso; Láquesis o Décima, que medía el hilo de la vida con su vara; Átropos o Maurtia, que cortaba el hilo de la vida, eligiendo la forma en que la persona moriría. Represento a las tres en una. (2012a: 30)

Es ella y nadie más la encargada de sistematizar lo narrado, de poner orden. Por si fuera poco, porta, al igual que Perón y López Rega, una máscara sarda. ¿Quién se oculta detrás de su máscara? Luisa Valenzuela, la autora, quien afirma en la “Bitácora”: “La Filonzana, la tercera y más oculta máscara de Mamoiada, surgió como mi alter ego y me permitió urdir una trama con hilos de realidad entrecruzados con los de fantasía” (2012a: 251). En el ritual del Carrasegare, la Filonzana ocupa un papel menor respecto al Mamuthòn y al Issohador; en la novela, en cambio, conoce los sucesos “al dedillo” y, en la medida en que estos avanzan (sobre todo en la segunda y tercera partes), su presencia aumenta, se hace mayor. ¿Cómo explicar, entonces, que la Filonzana

afirme que es “Un personaje lateral, es cierto; son las otras dos máscaras las que llevan la batuta” (2012a: 33)? Propongo que este afán de la Filonzana por esconderse es una forma de ejercer otro tipo de poder, distinto —como veremos— del que encarnan los personajes de Perón y José López Rega en *La máscara sarda*.

La Filonzana es la depositaria del saber del texto, un saber que está por encima del que tienen el General y el brujo. En su condición de hilandera, de parca, todo lo sabe y, más aún, tiene la facultad de decidir cuándo y cómo culmina el relato. Pese a ello, destaca que su intención es: “ordenar de poner orden; *la otra acepción del verbo en castellano no me atañe*. A mí no me atañe, atañe sí a los protagonistas de esta historia pero no a quien como yo intenta ordenarla. Pero para sistematizar haría falta un sistema y es lo que no tengo; se me cuelan otras voces para urdir la trama y *eso que soy la Filonzana* [...] la que conlleva la *amenaza* de un corte pero no lo realiza. Al menos no antes de culminar la historia” (2012a: 30; cursivas mías).

Ordenar en el sentido de dar órdenes, de mandar: a eso es a lo que la Filonzana rehúye. La cita anterior revela la cualidad que, según la narradora, la diferencia de las dos voces “principales”. ¿Puede deducirse, en consecuencia, que la Filonzana posee el saber, pero no el poder? No lo creo. El poder que ejerce no es de orden político (en tanto relativo al gobierno) sino discursivo, pues su enunciación determina los acontecimientos y le otorga potestades cuasi divinas, como ocurre con las moiras. ¿Cuáles son las características de este otro poder? En primer término, que su campo es el del lenguaje. Al controlar lo que se dice (regulando las intervenciones de los personajes, organizando la trama), la narradora —en calidad de hilandera— orienta la lectura, resalta algunas voces (las de Perón y López Rega) y oculta otras (la suya y las de los demás personajes femeninos). En segundo lugar, su poder consiste, por paradójico que parezca, en decir que no tiene poder alguno, en negar su poder, en deslindarse de él.

Saber y poder convergen en la figura de la Filonzana: lo ve todo en el relato y, por tanto, puede contar lo ocurrido; lo puede todo (incluso cerrar el texto) en la medida en que posee un saber ligado no sólo al “profundo secreto” de Perón, sino al «Secreto», a la forma del misterio que ella misma ha creado y procurado. “Soy una máscara, sí, pero es sabido lo mucho que pueden develar las máscaras” (2012a: 30), comenta la Filonzana, a sabiendas de que su decir descubre (su saber) a la vez que encubre (su poder).

¿Qué ocurre con las demás mujeres que aparecen en *La máscara sarda*? Entre ellas, las que tienen un referente extratextual inmediato son las parejas más conocidas de Juan Perón: Eva Duarte y María Estela (mejor conocida como Isabel). De la primera se dice: “Arriba, en lo alto, [en la buhardilla] se encuentra Evita impoluta en la muerte, irreprochable ya, insustituible y hierática”; de la segunda, resalta: “En los pisos de abajo, es decir, en el inframundo, Isabelita juega a la casita y le prepara a él la cama” (2012a: 217). La ubicación espacial de la Quinta es, también, simbólica: el cadáver embalsamado de Eva representa lo inalcanzable, lo superior, lo claro; Isabel, abajo, encarna lo mundano, lo inferior, lo oscuro (a tal punto que dos fragmentos dedicados a ella en la primera parte se titulan “La intrusa”). El General se halla en una zona intermedia entre ambas y esa distancia será insalvable, en vista de que una y otra le resultan, por razones opuestas, lejanas.

Cercanas a Perón (y a su secreto) son otras mujeres, las que formaron parte de su vida antes de que él se convirtiera en una figura capital o, para decirlo de otro modo, antes de que tuviera el poder político. La primera de ellas es su madre sarda, Esmerenziana de Mamoiada, la Accabadora, “una de esas que matan a los viejos para abreviarles la agonía” (2012a: 74). Pese a que en su pueblo la llaman bruja, los poderes de Esmerenziana tienen —a diferencia de los del otro brujo, López Rega—, fines piadosos: acabar con la vida para detener el sufrimiento.¹⁵ “Ella *sabe* hablar con lo intangible, entiende las intenciones de los seres humanos mucho más allá de sus voluntades engañosas” (2012a: 115; cursivas mías). Las facultades de esta bruja —ligadas a un saber

15 Llama la atención que el proceder de estos dos brujos es inverso: Esmerenziana procura la muerte y el descanso (ayuda a morir a Paulis de Oristano, mentor de Juanne de Mamoiada); quiere que el agonizante, por fin, repose: “Le hablo a la cama, no al enfermo que a estas alturas ya no entiende ni oye nada. Y le digo a la cama, Cama, suéltalo nomás, déjalo irse tranquilito” (2012a: 117); López Rega, en contraparte, desea resucitar a los vivos (tal como ocurre al final de *La novela de Perón*, en la que se describe el intento del brujo por volver a la vida al General) o, en su defecto, trasplantar el espíritu de un cuerpo a otro (el de Eva en su ataúd a Isabel, en la buhardilla de Puerta de Hierro).

misterioso y oculto, a un poder sobre la vida de los otros—¹⁶ tuvieron eco en su hijo Juanne: si ella “conoce de consuelos, bien lo pudo haber heredado el General de ella” (2012a: 115). Así, el legado de la Accabadora hacia el joven que luego habría de convertirse en presidente de Argentina queda claro: de ella aprendió Perón cómo “meterse en el corazón de los desamparados. Moribundos en vida, condenados a una condena evitable con sólo encontrar a alguien que les preste oreja y atienda sus necesidades más básicas” (2012a: 115).¹⁷ La influencia de Esmeranziana es, por tanto, innegable: si el General pudo entender y ayudar a los “desamparados” no se debe a sus cualidades personales sino a la “herencia” recibida por su madre sarda.

Similar es la relación que en la novela tiene Juanne de Mamoiada con su compatriota Grazia Deledda (personaje basado en la ganadora del premio Nobel de Literatura en 1926). Mientras huye de los mamoiadinos que lo conminan a usar la máscara de Mamuthòn, el adolescente Juanne se encuentra, en el monte, con la escritora en ciernes. Durante un año ella lo instruye —“le lee un libro con imágenes, le dará otros libros, y lo forzará a leer” (2012a: 101)— y “de un pastorcito sardo [...] crea a un joven interesado por los libros, por el mar, por los caballos” (Graña, 2013: 6). Grazia posee un saber libresco, sí, pero no por ello menos misterioso ni menos importante, pues como ella misma afirma: “los escritores alcanzamos niveles de saber que se nos escapan, que están más allá de la propia conciencia” (Valenzuela, 2012a: 100). El saber de Grazia es superior a tal grado que, incluso, vaticina, como la Accabadora, el lustroso futuro de su pupilo: “Llegarás muy lejos, pequeño Juanne, y ya no me necesitarás y renegarás de mí” (2012a: 102). Asimismo, Grazia tiene un gran poder sobre Juanne: “será siempre como su madrina” (2012a: 147) y lo sacará de su pueblo para llevarlo, con anuencia

16 Por si fuera poco, el saber de Esmeranziana es premonitorio: ella adivina que su hijo “habrá de cumplir —lo presiento y no me gusta para nada— un destino sublime olvidado de mí y de mis atributos” (2012a: 65).

17 En este sentido la novela es categórica: las virtudes de Perón provienen de su madre sarda y están siempre “más allá de lo que Eva pudo haberle inculcado, más allá de los queridos descamisaditos que nacieron de ella, mucho antes de que ella entrara en su vida” (2012a: 115).

de Esmerenziana, a Oristano, para que el joven aprenda a montar a caballo.¹⁸ Más tarde, cuando las aspiraciones de boda con su “madrina” se ven truncadas por el rechazo de ésta, Juanne, despechado, emprenderá el viaje hacia América, denostando su patria y el tipo de saber que le fue inculcado: “¡Los libros al carajo, los estudios al carajo, Cerdeña toda al carajo!” (2012a: 159).¹⁹ Este rechazo del saber otorgado por Deledda (es decir, del saber ligado a los libros y, en consecuencia, al que ostenta la propia autora), desencadena la ira de Juanne y su aspiración por el poder, por el dominio: “soy de piedra, soy la piedra y con mi propio ser construiré los túmulos, los nuraghe, los máximos monumentos para *entronizarme*, para treparme sobre todos ellos y quemarlos desde arriba” (2012a: 159; cursivas mías).

En adelante, el Juanne que desembarca en costas argentinas se caracteriza por ser un “muchacho experimentado en valérselas por sí mismo” (2012a: 167) y también por su ambición, sus ganas de ganar notoriedad, de hacerse de “un nombre”. Este nombre —literal y metafóricamente— lo conseguirá al trasladarse a Chubut, acompañado de su compatriota Giovanni Piras, de quien se dice “sólo esperaba una cierta devoción algo teñida de servilismo” (2012a: 167-168). En cuanto arriba a la “Estancia La Porteña” —propiedad de los Perón— Juanne sobresale por su destreza en la doma de caballos y obtiene así el reconocimiento de su amigo Piras, del hijo menor de los patrones (Juancito), y de la madre de éste último: Juana Sosa.

18 En la transformación de Juanne en Perón los caballos cumplen un papel primordial, como se verá en las páginas subsiguientes. No está de más recordar que en el cuento “De noche soy tu caballo” (incluido en el volumen *Cambio de armas*) los equinos tienen un carácter simbólico: representan la energía sexual, el poder del hombre sobre la naturaleza.

19 En la “Bitácora”, Luisa Valenzuela explica de la siguiente manera la inclusión de Grazia Deledda en su novela: “El encuentro del Juan mamoiadino con Grazia Deledda, por ejemplo, me vino de perilla porque geográfica y etariamente la futura Premio Nobel coincidió con nuestro personaje, y porque siempre me pregunté por qué aquel que estableció que los únicos privilegiados eran los niños descalificó la educación cuando dijo su célebre frase: «Alpargatas sí, libros no». Sólo una gran decepción amorosa, pensé, podía llevar a una persona inteligente y sagaz a desprepreciar los libros” (2012a: 252-253).

Juana Sosa, india tehuelche, es la figura de poder en la Estancia —“Yo soy quien manda y decide en este fundo y a ver quién viene a discutirme” (2012a: 199)—, quien sabe —“seré india pero lejos estoy de ser bruta” (2012a: 179)— y también quien atisba, antes que nadie, las aptitudes del peón recién llegado. Así, cuando Juancito, su hijo menor, muere desnucado al caer de un caballo, doña Juana asumirá el papel de Attittadora, otra figura emblemática de la cultura sarda, “aquella que llora las pérdidas al tiempo que infunde vida” (2012a: 115).²⁰ Ella se encargará de planear detalladamente y consumir la sustitución del recién fallecido Juancito por Juanne, el peón sardo;²¹ ella le dará al joven mamoiadino no sólo un nombre, sino un objetivo claro: “yo soy la Nombradora y te daré el nombre que fue de mi hijo. A vos te tocará llevarlo a la cúspide” (2012a: 206). La cúspide es poder, porque, como la misma Juana Sosa advierte: “el poder es lo que importa, el resto es basura, nadie te aprecia por ninguna otra cosa, sólo los poderosos infunden respeto y hasta miedo” (2012a: 197). Esta afirmación resalta porque, recordemos, Juana Sosa es la mujer del poder, la que infunde respeto y miedo en la Estancia y quien obliga a Juanne a ocupar el lugar de su hijo al tiempo que ordena a Giovanni Piras guardar el secreto. Attittadora, dadora de vida, artífice del destino del muchacho sardo, Juana Sosa conseguirá que éste logre “darle ese gusto por la emulación si bien no por herencia” (2012a: 203).

Como hemos visto, las voces femeninas de *La máscara sarda* “resuenan unas en otras y adquieren una particular significación” (Graña, 2013: 6). Esta intuición, sugerida apenas (pero no desarrollada) por Cecilia Graña, obtiene, a partir de lo arriba expuesto, un cariz revelador. El personaje de Juan Perón es el resultado —aunque no pueda admitirlo en la medida en

20 El mismo Juanne ratifica esta comparación al mencionar: “Doña Juana es la otra cara de la misma moneda y si mi madre provoca muerte, doña Juana le grita a la muerte y la zamarrea para que devuelva vida” (2012a: 194).

21 El intercambio de identidades resulta muy conveniente a Juana Sosa, en vista de que su hijo era bastante amilanado y sin atributos comparado con Juanne: “Más aún que el pobre Juancito estás hecho para un destino de grandeza. ¿Acaso no lo querés, al destino de grandeza? Claro que lo querés, lo veo en el brillo de tus ojos, te lo he visto desde que llegaste con esa bruta determinación que te marca” (2012a: 197).

que lo ha olvidado— del saber/poder ejercido por otras mujeres: la Filonzana (narradora/hilandería), Esmerenziana (la Accabadora), Grazia Deledda (la madrina), Juana Sosa (la Attittadora). Todas ellas *saben* (y conocen el “profundo secreto” del General: su origen); todas ellas pueden (han ejercido una notoria influencia sobre Perón, han marcado su vida y su destino).²²

A diferencia de los personajes masculinos —en quienes se presenta una disociación entre poder y saber—, los femeninos integran esta visión dual: saben y pueden —pese a que su poder está enmascarado, se presenta como oculto, “secreto” o “lateral”, para usar las palabras de Valenzuela. La hipótesis se refuerza si tenemos en cuenta que el brujo desea “reavivar en el General *la parte femenina* que le viene *adormecida* desde su adolescencia” (Valenzuela, 2012a: 70; cursivas mías). ¿Cuál es esa parte femenina? La que conjunta saber y poder; la que ha sido olvidada o está adormecida.²³

La máscara sarda propone una crítica del poder político (encarnado en la figura de Perón) al ofrecer una serie de voces femeninas divergentes, agazapadas bajo el rótulo de “laterales”. Si recapitulamos, podremos distinguir la serie de *peros*, de conjunciones adversativas, que definen y condenan al (aparente) protagonista: Perón posee un secreto, *pero* no lo recuerda; es quien ejerce el poder, *pero* no el saber; recupera su pasado, *pero* en sueños, no en la vigilia;

22 En una entrevista, Luisa Valenzuela comenta respecto a los personajes femeninos de la novela (y al de Juana Sosa, en particular): “Esa madre es una figura universal. Me interesó mucho esto de las madres a posteriori. Yo no me planteo de antemano que voy a explorar sobre las madres. Pero en algún momento esa exploración empieza a armarse y Juana Sosa cobra una fuerza que no me esperaba [...] Por lecturas supe que ella era una mujer fuerte, que manejaba la estancia” (Freira, 2012). Y en una escrita para el diario *La Nación* prosigue: “doña Juana Sosa de Perón [es] un personaje que para mi gran sorpresa fue creciendo con el correr de la escritura hasta volverse imponente” (Valenzuela, 2012b).

23 No paso por alto que las ideas aquí expuestas pueden ser reforzadas, ampliadas y enriquecidas con el instrumental de la crítica literaria feminista. Sin embargo, mi deficiente conocimiento del corpus teórico/crítico en cuestión me impide emprender dicha tarea. Pese a ello, confío en que la interpretación aquí planteada pueda ser útil para quienes —como Ana Rosa Domenella, Dina Grijalva, Bisherú Bernal y otras investigadoras—, deseen indagar en la obra de la narradora argentina desde una perspectiva de género.

parece el personaje principal, *pero* no lo es. La función de la conjunción en estas oraciones es la de contrarrestar,²⁴ al igual que la Filonzana, la Accabadora, Grazia y la Attittadora: ellas son también un *pero*, porque expresan un poder distinto (anterior, no exento de saber) al que el Hombre ejerce. Si al principio de la novela se sugiere que Perón está a punto de perder su poder (a manos de López Rega), ¿no se debe esto a que ha olvidado no sólo su pasado, sino la carga femenina que éste conlleva, es decir, sus máscaras femeninas?

No es accesorio que, mientras las figuras femeninas guardan una relación estrecha con su pasado y con su lugar de procedencia (la Accabadora practica un oficio antiquísimo: dar muerte a los agonizantes; Grazia escribe libros sobre las tradiciones de su país; Juana Sosa se precia de su origen indio, tehuelche), Perón, en cambio, es el hombre “ciego” (como Edipo), incapaz de vincular o rememorar lo concerniente a su infancia y, con ella, a su pueblo, a su origen. Pero, ¿por qué el General ha borrado su pasado y negado su “parte femenina”? Porque se ha cegado en su afán de alcanzar el poder político. Ceguera/ignorancia y poder político son, en la novela, dos conceptos indisolubles. Hacerse del poder, entronizarse, implica romper con todo lo demás, negar el pasado, dejar de ser uno mismo para convertirse —como el Mamuthòn— en la máscara.²⁵ Las líneas finales de *La máscara sarda* certifican lo que de artificio tiene el acceso al poder político: “¡Ma qué tumba ni qué tumba, qué máscara ni qué máscara! Yo no replacé a Juan Perón, yo soy Juan Perón. —Claro que no lo reemplazó— *lo consuela o perturba* la Filonzana; por algo se dijo que usted es trino. Si a alguien reemplazó fue al joven y apocado Juancito Sosa, a Juan Perón usted lo *construyó* pieza por pieza” (2012a: 223. Cursivas mías).

24 A la vez que oponen a Perón las figuras femeninas, las conjunciones revelan la complejidad de éste, la multiplicidad de máscaras —distintas todas, que miran hacia distintos lugares, como ocurre en la mitología con Jano— que lo configuran.

25 “Descubrir cómo se construye el poder no parece ser tan complicado, pero hay que tener agallas y carecer de escrúpulos para poner el sistema en práctica. Y hay que tener talento; el trabajo de seducción es un trabajo arduo si no se trae disposición desde la cuna” (Valenzuela, 2012a: 53). Nótese que “tener agallas”, “carecer de escrúpulos” y “tener talento” o “disposición desde la cuna” no parecen elementos vinculados a saber alguno sino al valor, al cinismo o, en su defecto, a la herencia.

En efecto, Juan Perón es una construcción. El joven sardo que sustituyó a Juancito Sosa, ingresó en el Colegio Militar y fue ascendiendo poco a poco hasta convertirse en presidente de Argentina, es, “pieza por pieza”, el resultado de la ambición; pero, ¿qué papel juegan entonces las voces femeninas en dicha construcción? Éstas exhiben un poder que el General dejó atrás, pero que sigue latente en él bajo la forma de un pasado omitido. Son ellas quienes posibilitaron su acceso a la cúspide, quienes definieron su camino y, sin embargo —como en su momento cada una auguró—, fueron olvidadas. El cierre de la novela refrenda la ceguera del General: en vista de que no admite su pasado sardo, de que niega su máscara femenina en pos de la que porta en el “presente” de la narración (“¡qué tumba ni qué tumba, qué máscara ni qué máscara!”) y, aunado a éste, a las mujeres que lo forjaron (¡qué mujeres ni qué mujeres!, parece decir, a modo de complemento), perderá el poder. Las últimas palabras de la Filonzana son, por tanto, capitales: al señalarle a Perón que él se creó a sí mismo “pieza por pieza”, no se sabe si lo consuela o lo perturba, si lo tranquiliza o lo altera. La narradora/autora tiene —literal y metafóricamente— la última palabra: acredita a Perón como el hombre del poder a la vez que evidencia las fisuras de ese poder, su condición de máscara, su distanciamiento del pasado y de su parte femenina en la que convergían saber y poder.

LA “BITÁCORA” O “INTRODUCCIÓN DIFERIDA”

La máscara sarda culmina con “un elemento añadido al volumen que resulta sumamente útil en cuanto responde a las preguntas que el lector ha estado haciéndose sobre las motivaciones de escritura, sobre el por qué de la genealogía de Perón en Cerdeña, sobre por qué se retomó un personaje como López Rega ya tratado en *Cola de lagartija*” (Graña, 2013: 1). En efecto, en la “Bitácora”, Valenzuela se refiere a la génesis de su novela (de dónde y cómo surgió el argumento), el proceso de composición (cuáles elementos decidió usar y cuáles descartó) y la justificación del asunto tratado (por qué hacer una novela sobre Perón). Esta “introducción diferida” o especie de apéndice sobresale, no sólo por su posición —pues, como ya he dicho y su título refrenda, está al final,

aplazada—,²⁶ sino también porque ninguna otra novela de la autora cuenta con un apartado similar. Al respecto, bien puede argumentarse, tal como hace Cecilia Graña, que la “Bitácora” satisface la curiosidad del lector respecto a ciertos detalles relacionados con el origen de la novela. Sin embargo, ¿cómo explicar que Valenzuela quiera “esclarecer” si tenemos en cuenta que a lo largo del texto prevalece la ambigüedad? A mi parecer, este fragmento conclusivo funge como una declaración de principios, una suerte de explicación sobre la convergencia de lo político y lo estético en *La máscara sarda*.

El primer gran eje de la “Bitácora” es el de la accidentalidad que rodea a la redacción del libro. Luisa Valenzuela señala que había renunciado a escribir novelas cuando se encontró, de manera imprevista, con el argumento de esta última. Son múltiples las referencias al respecto: “de golpe se metió en una novela” (2012a: 228); fueron “tres veces las que sin buscarlo ella (yo) se asomó de reojo al mito de Perón” (2012a: 228); “el gran tema me cayó sobre los hombros” (2012a: 230); “Y así, como semilla aérea, de la manera más inesperada, aterrizó en mis manos el germen de esta novela” (2012a: 236). En suma, la autora no tenía la intención de escribir novelas, ni mucho menos una novela acerca del General, *pero* la escribió, conminada por una serie de “señales” halladas a través del tiempo en distintos lugares.

El segundo eje resume el asidero histórico de la novela (las diversas fuentes, los hechos constatables): “Hay en todo esto [las contradicciones en la vida de Perón] pasta suficiente como para alimentar la tesis mamoiadina, o al menos [...] para alimentar una nueva novela” (2012a: 243); “Cada página debía sustentarse al menos en un dato de la realidad. Es de esperar que quien la lea los vaya detectando” (2012a: 251); *pero* sobre todo la forma en que Valenzuela encaró el argumento: “Era necesario narrar, es decir oficiar, el digamos milagro de la sustitución de persona de la manera más impecable posible” (2012a: 251-252); “intenté articular con precisión de relojero” (2012a: 253); “Me

26 La “Bitácora” juega el papel de introducción (por el nombre) y de epílogo (por su colocación), abre el texto o lo cierra, por lo que tiene también una posición ambigua.

era necesario tratar el tema con respeto” (2012a: 254); “Cubrí en lo posible todos los frentes y conjeturé a gusto sobre las pruebas que los mamoiadinos «peronistas» esgrimen para certificar el reemplazo y me encargué de darles sustancia” (2012a: 255); “Y al propio Giovanni Piras precursor de la leyenda no lo borré de un plumazo, lo integré, justifiqué y comprometí en la historia. Creo no haber dejado cabo sin atar” (2012a: 255). Estas citas resumen los valores que la historia de Perón ofrecía (datos contradictorios, información múltiple y confusa) y los “ingredientes” que la autora agregó en la confección del relato (impecabilidad, precisión, respeto).²⁷

¿Cómo se amalgaman estos dos ejes que articulan la “Bitácora”? Ciertamente que Luisa Valenzuela había encarado desde mucho tiempo atrás temas de corte político en sus ficciones y, sin embargo, nunca se había enfrentado a un asunto tan polémico, “a la doctrina que entre nosotros es casi una religión: el peronismo” (2012a: 246). Perón, la autora lo sabe bien, es un personaje que, hasta nuestros días, suscita reacciones opuestas: desde la idolatría hasta el desprecio (a diferencia de la dictadura militar, López Rega incluido, que merecen unánime descalificación). Es por esta razón, aventuro, que la “introducción diferida” juega un papel importante en *La máscara sarda*: le permite a la autora explayarse sobre su lugar de enunciación o, para decirlo en sus palabras, responder a la siguiente pregunta: “¿por qué alguien como yo, criada en un hogar antiperonista, que nunca se dejó seducir por esa mística, con sentimientos de izquierda sin por eso adscribir a partido alguno, tiene que meterse con un tema tan candente? Es como caminar sobre el fuego” (2012a:

27 No hay que pasar por alto que lo dicho en la “Bitácora” es parte de la novela y, por tanto, pueda poseer información inventada, ficticia. De ser así, ¿qué implicaciones tiene el hecho de que en este apartado la autora prescinda (o simule hacerlo) de alguna máscara? Al presentar la “Bitácora” como una especie de *addenda* en la que reflexiona sobre su propia novela, Valenzuela delinea un tipo de lector ideal (participativo, capaz de completar el texto y “detectar” en él los datos históricos) y también un modelo de escritor, cuyos principales méritos son: partir de la realidad extratextual y modificarla de manera “impecable”, “precisa” y “respetuosa” (al yuxtaponer lo verídico con lo inventado de tal manera que no quede “cabo sin atar”). Así, la escritora se define a sí misma, en tanto narradora/personaje, a partir de rasgos positivos que ensalzan a la novela, a ella misma y al lector.

258). Para no terminar “quemada” por las llamas de ese fuego es que Valenzuela explica que el argumento de la novela le llegó de forma imprevista, no buscada; después, que lo encaró con respeto (hacia la figura histórica) y con entereza estética, con arte (precisión, impecabilidad, atadura o resolución de cualquier posible cabo suelto).²⁸

La “Bitácora” opera como una coartada, pues conlleva, para Valenzuela, la legitimación de *su* escritura en particular (es decir, de *La máscara sarda*, de su rigor, exactitud y demás valores artísticos) y de la escritura en general (en tanto discurso portador de un sentido *otro*, diferente de lo político). No es casual que el peronismo sea definido por la autora como una “religión” o una “mística”, es decir, como un discurso cerrado, un poder carente de saber, “ciego” (como el Perón de su novela) que no admite refutaciones. Para contrarrestar ese poder está no sólo su ficción que postula un origen otro, hasta ahora inexplorado, sobre el General, sino también la “Bitácora” misma, la justificación de su intervención en política.

Pese a la aparente neutralidad de la escritora —admite que su familia era antiperonista, pero ella no se asume como tal y advierte: “No soy de nadie. Estoy abierta a todo. A todos” (2012a: 53)—, lo cierto es que un acercamiento crítico muestra una constante invalidación de lo político (en general) y del peronismo (en particular).²⁹ La supuesta “lateralidad” de la Filonzana y de las otras voces femeninas no es, en consecuencia, sino un intento de enmascarar la crítica política de *La máscara sarda*. Una de las cualidades primordiales

28 La autora no dejará de subrayar su posición en entrevistas: “Lo traté con el mayor respeto posible a Perón y no creo que la novela sea hiriente. Pero confieso que en algún momento me sentí incómoda porque estaba escribiendo sobre un personaje que tanta gente venera. No me gustan los dogmáticos de ningún color ni de ninguna laya. Crean esto o todo lo contrario. Los dogmáticos son personas que no tienen flexibilidad de cintura para ver la otra cara de los asuntos. Los dogmáticos me resultan muy banales, la banalidad del mal. O del bien, que también puede ser igualmente banal y siniestro” (Freira, 2012).

29 Tal como la narradora advierte: “si bien me presento en persona con la ambivalencia que caracteriza a toda escritora, no es para formar parte de aquellas mujeres que sin corpiño y sin calzón eran todas de Perón, según supieron cantar miles en Plaza de Mayo en su momento” (2012a: 53).

de la novela reside en que esta posición política está velada, oculta tras una simulada imparcialidad “accidental” y “respetuosa”.

Sin embargo, es necesario aclarar que Valenzuela no sólo brinda al lector una crítica del peronismo y de lo político; propone una visión femenina (encarnada por ella misma en su papel intradieгético de Filonzana y también a través de las madres/madrinas del Juanne sardo) en la que saber y poder van de la mano. La muestra más fehaciente es la narradora, hilandera o Filonzana, dotada de un saber/poder que pretende cuestionar y debilitar desde un ángulo “secundario” (el literario) el poder/discurso hegemónico (político).

Si tenemos en cuenta que, a decir de la autora, las palabras, “en tanto máscaras de lo irrepresentable, velan al tiempo que develan” (Valenzuela, 2002: 30), no hay duda de que La máscara sarda ejemplifica cabalmente este aserto: la novela toda es una máscara de la perspectiva política de la autora y del modo en que ella concibe a las mujeres y a la literatura en relación al poder.

Por último, vale señalar que, en su conjunto, los aspectos tratados en este estudio dejan ver que el “profundo secreto” de Perón no es ni *tan* profundo ni *tan* secreto y, en suma, ni *tan* relevante, pues como la narradora indica, “Establecer dónde y cuándo nació, en tanto hechos fácticos, importa poco” (Valenzuela, 2012a: 53). El *verdadero* secreto consiste en ocultar, bajo la máscara del misterio (el origen del General), que la voz de la narradora/autora —y las de las otras mujeres que aparecen en la novela— son las que definen los acontecimientos.³⁰

30 Un asiduo lector de la obra de Valenzuela no pasará por alto que la alusión al “secreto” en el título de esta novela remite a uno de sus ensayos más importantes, *Escritura y Secreto* (2002), donde postula que no hay literatura sin secreto, y esclarece: “Podemos pensar en los secretos que la novela de suspenso hila y aplaza, los famosos *who-done-it* de la literatura policíaca tradicional. Cuando finalmente se devela la identidad de «quien lo hizo», el secreto —que es tal sólo en apariencia— automáticamente muere. Muere de muerte terminal y el verdadero crimen literario queda así consumado, *sin dejar espacio alguno* o sin ir armando napas, como estratos subterráneos, para que quienes leen puedan continuar la lenta tarea espeleológica de *captar entre líneas y escuchando los silencios*, armar por fin el rompecabezas de *aquello que el texto dice más allá de las palabras, en sus silencios y entre líneas*” (2002: 17;

Así, el “profundo secreto” funciona como un enigma a todas luces seductor en primera instancia (pues, ¿no basta con que se insinúe que hay algo oculto para provocar la curiosidad en torno a uno de los personajes más connotados y controvertidos de la historia argentina y latinoamericana del siglo xx?) que guarda, en las entrelíneas, otro secreto aún más atrayente: el de la influencia de las mujeres en ese pasado oscuro del General, el del saber/poder que ellas expresan.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijail (1974), *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, traducción de Julio Forcat y César Conroy, Barcelona, Barral Editores.
- Borges, Jorge Luis (1974), “El simulacro”, en *Obras completas, 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé Editores, p. 789.
- Chevalier, Jean (1986), *Diccionario de los símbolos*, traducción de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder.
- Díaz, Gwendolyn (2009), *Mujer y poder en la literatura argentina. Relatos, entrevistas y ensayos críticos*, Buenos Aires, Emecé Editores.
- Foucault, Michel (2012), *La verdad y las formas jurídicas*, traducción de Enrique Lynch, Barcelona, Gedisa.
- Freira, Silvina (2012), “«Me gusta caminar sobre el fuego del peronismo». Luisa Valenzuela y *La máscara sarda*, su nueva novela. Entrevista”, en *Página 12*, 3 de septiembre de 2012, disponible en: [<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-26324-2012-09-03.html>], consultado: 5 de marzo de 2018.

cursivas mías). Las entrelíneas o estratos subterráneos atañen, según la lectura aquí propuesta, no al origen de Juan Domingo Perón sino al rol primordial que desempeñan los personajes femeninos en la novela. Remito al lector al artículo que, a propósito de este ensayo de Luisa Valenzuela y el vínculo que establece con su prosa de ficción, escribí tiempo atrás (Taboada, 2016).

- Giuffré, Mercedes (2004), *En busca de una identidad. La Novela Histórica en Argentina* [incluye diálogos con Jorge Castelli, Miguel Ángel de Marco, María Esther de Miguel, Lucía Gálvez, María Rosa Rojo, Tomás Eloy Martínez, Seymour Menton, Martha Mercader y Pedro de Orgambide], Buenos Aires, Ediciones del Signo.
- Graña, María Cecilia (2013), “Las revelaciones de la hilandera. Nota a Luisa Valenzuela, *La máscara sarda. El profundo secreto de Perón*”, en *Orillas*, 2, 2013, disponible en: [http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_2/25Grana_diariodeabordo.pdf], consultado: 4 de febrero de 2018.
- Martínez, Tomás Eloy (1996), *La novela de Perón*, México, Joaquín Mortiz.
- Ramírez, Sergio (2013), “Lecturas: *La máscara sarda*”, en *El Boomeran(g). Blog literario en español*, 2 de enero de 2013, disponible en: [<http://www.elboomeran.com/blog-post/7/13060/sergio-ramirez/lecturas-la-mascara-sarda/>], consultado: 4 de marzo de 2018.
- Taboada, Marco Polo (2016), “El silencio, la ambigüedad, el «Secreto»: las armas discursivas de Luisa Valenzuela”, en Mayuli Morales (ed.), *Ensayar un mundo nuevo. Escritoras hispanoamericanas a debate*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa/Biblioteca Nueva, pp. 247-264.
- Valenzuela, Luisa (2012a), *La máscara sarda. El profundo secreto de Perón*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Valenzuela, Luisa (2012b), “El último secreto de Perón”, en *La Nación*, 10 de agosto de 2012, disponible en: [<http://www.lanacion.com.ar/1497166-el-ultimo-secreto-de-peron>], consultado: 5 de junio de 2018.
- Valenzuela, Luisa (2012c), “El despertar de la madre tierra”, en *La Nación*, 29 de julio de 2012, disponible en: [<http://www.lanacion.com.ar/1493855-el-despertar-de-la-madre-tierra>], consultado: 7 de junio de 2018.

- Valenzuela, Luisa (2002), *Escritura y Secreto*, México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey/Ariel.
- Valenzuela, Luisa (2001), *Peligrosas palabras (reflexiones de una escritora)*, Buenos Aires, Temas.
- Valenzuela, Luisa (1992), *Cola de lagartija*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

MARCO POLO TABOADA HERNÁNDEZ (México, D.F., 1984). Es licenciado en Letras Hispánicas y maestro en Humanidades (línea de Teoría literaria) por la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Candidato a doctor en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México. Es miembro del Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea (SENALC), el cual está adscrito al Instituto de Investigaciones Filológicas. Ha publicado artículos académicos en revistas especializadas y avances de investigación en los libros *Ensayar un mundo nuevo. Escritoras hispanoamericanas a debate* (Editorial Biblioteca Nueva/Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 2016) y *Estudios culturales: voces, representaciones y discursos* (Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, 2017). También ha participado en congresos sobre literatura en México, Ecuador y Perú.

D. R. © Marco Polo Taboada Hernández, Ciudad de México, enero-junio, 2020.