

La vida (in)visible de Juan Filloy: revisando el mito del escritor oculto*

Fecha de recepción: 10 de octubre de 2019
Fecha de aprobación: 18 de diciembre de 2019

Arremetieron con un cuchicheo que tornó difusa la personalidad del novelista.

Carlos Cúneo, revista *Siete días* (1968)

Resumen

A lo largo de su trayectoria artística, el escritor Juan Filloy (Córdoba, 1894-2000) fue sujeto de extensas entrevistas. A ellas se deben sumar las notas críticas que aparecieron en diversos medios gráficos. Entre la biografía y la autobiografía, estos textos han construido una imagen del escritor voluntariamente escondido e injustamente olvidado. Un recorrido por este corpus permite advertir que esa construcción se asienta sobre dos datos: la residencia en un pueblo de provincia y la edición de sus libros en forma privada. Permite, asimismo, señalar constancias y transformaciones. Según mi hipótesis, estos textos urden primero la imagen del escritor de culto y solo después la del escritor oculto. Una mirada a la correspondencia del escritor invita a cuestionar ese relato y a construir otro que atienda a las opciones que este efectuó para hacerse visible.


Palabras clave: archivo; biografía; crítica; Juan Filloy; literatura; vida.–

Candelaria de Olmos

Profesora titular de Análisis del Discurso en la Escuela de Archivología; profesora adjunta de Teoría Literaria y profesora adjunta de Semiótica en la Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Universidad Nacional de Córdoba, cdeolmos73@hotmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-1233-4134>

*Artículo de investigación

Citar: de Olmos, C. (enero-marzo de 2020) La vida (in)visible de Juan Filloy: revisando el mito del escritor oculto. *La Palabra*, (36), 59-75.  <https://doi.org/10.19053/01218530.n36.2020.10635>

The (In)visible life of Juan Filloy: Revising the Myth of the Occult Writer

Abstract:

Throughout his artist career, the writer Juan Filloy (Córdoba, 1894-2000) was subject of extensive interviews, and along with that, one must include the critical notes in diverse social media. Within the biography and the autobiography, these texts have built an image around the writer who voluntarily went ignored but unfairly forgotten. A close look through this corpus permits one to see that this built image revolves around two main axes: his residence in a province town and the edition of his books privately. Moreover, within this context, one can also see consistency and transformation. According to my hypothesis, the plot of these texts revolves around two essential themes: the first one looks at the image of the cult writer, and the second one, consecutively unearths the hidden writer. Furthermore, a close view to his personal correspondence invites to question this writing and to create another one that could correspond to the rationale that made this one become visible.

Key words: Archive; Biography; Criticism; Juan Filloy; Life; Literature.

La biografía de Juan Filloy: un vasto rumor

Nacido a finales del siglo XIX, en un barrio periférico de la ciudad de Córdoba (Argentina), Juan Filloy ha ganado cierta fama por haber publicado una vasta obra y por haberlo hecho, salvo contadas excepciones, siempre en forma privada. A esta rareza literaria deben añadirse otras: esa obra está conformada por una veintena de volúmenes mientras que otros tantos permanecen inéditos; todos ellos tienen títulos de siete letras; uno de los editados reúne una gran cantidad de palíndromos y uno de los inéditos, cerca de mil sonetos; *Caterva* (1938) su novela más famosa mereció la atención de Cortázar en el capítulo 108 de *Rayuela*, mientras que *Vil & Vil* (1975) fue secuestrada por los militares durante la última dictadura. Esto con lo que respecta a la obra. La biografía de Juan Filloy se completa con algunos datos más que solo parecen sumar extravagancia a la extravagancia: era hijo de padres analfabetos; como estudiante de Derecho en la Universidad Nacional de Córdoba participó de la Reforma Universitaria de 1918; conoció a su esposa por medio cartas y tuvo un noviazgo de tres días antes de casarse; vivió casi toda su vida en Río Cuarto, una pequeña ciudad de provincia; alguna vez ofició de árbitro de boxeo y fue fundador de Talleres, uno de los clubes de fútbol más legendarios de Cór-

do; mantuvo correspondencia con Freud en los años 1930 y fumó habanos con Hemingway en la década de 1960 en Cuba; vivió tres siglos y murió a los 106 años en la misma ciudad donde había nacido.

He dicho «la biografía de Juan Filloy». El sintagma, sin embargo, es inexacto: la biografía de Filloy no se ha escrito sino muy tardíamente —casi veinte años después de su muerte— y, si no elude estos datos, los trata con una sospecha saludable e inquisitiva. Hasta la publicación de *Un atleta de las letras. Biografía literaria de Juan Filloy*, de Ariel Magnus (2017), la construcción de esa biografía estuvo librada al rumor que en torno a la figura del escritor tejieron sus lectores y la crítica, especialmente, la crítica cultural practicada por diarios y revistas de diversa índole, antes de la crítica académica que ha sido menos frecuente. Ese vasto rumor empieza a gestarse en 1931, cuando Filloy publica *Periplo*, su primer libro y sigue creciendo hasta su muerte, con un punto de inflexión: finales de los años 1960, comienzos de años 1970 cuando la publicación de tres de sus novelas en una editorial comercial —*Op Oloop* (1967), *Estafen* (1968) y *La potra* (1973), editadas todas por Paidós—, el otorgamiento del Gran Premio de Honor de la Sade (1971) y la convocatoria a fungir como vicepresidente de esa institución (1971) parecen sacar a Filloy

del anonimato y confirmar, antes que corregir, el rumor o los rumores que sobre él circulan. Los datos sobre su obra y su vida se vuelven entonces tópicos de un subgénero que podría llamarse “nota sobre Juan Filloy” y protocolo de otro subgénero, igualmente estereotipado, que podría llamarse “entrevista a Juan Filloy”. Ni en unas ni en otras faltan el analfabetismo de los padres; la gesta reformista; los libros publicados; los libros inéditos; la cábala y las siete letras; el noviazgo breve y el matrimonio prolongado; la vida aún más prolongada; la habilidad de palindromista, novelista, sonetista y cuentista; la mención de Cortázar; las extraviadas cartas de Freud y; muy especialmente, el confinamiento provinciano y las ediciones privadas. Un recorrido por varias notas y entrevistas de publicaciones más y menos conocidas, más y menos remotas permite advertir cómo estas dos últimas constataciones contribuyeron a construir a Filloy como un escritor escondido, esto es, un escritor que, habiéndose resistido a hacer ediciones comerciales y a salir de Río Cuarto, permaneció voluntariamente al margen del campo literario.

En las páginas que siguen, procuraré rastrear esa construcción en un orden más o menos cronológico con el objeto de señalar constancias y transformaciones. Hacia el final de mi recorrido, una mirada sobre el archivo

personal del escritor procurará, sino desmentir la pertinencia de esa imagen –porque ¿dónde está la verdad del discurso biográfico?–, sí alentar otra que pueda leer los esfuerzos del escritor por hacerse visible, allí donde la crítica leyó y procuró explicar una intención de ocultamiento.

La vida provinciana: elección o fatalidad

La construcción de Filloy como un escritor escondido empieza a gestarse en la década de 1930 cuando publica, con la imprenta porteña de los Hermanos Ferrari, sus siete primeros libros: *Periplo* (1931), *Estafen* (1932), *Balumba* (1933), *Op Oloop* (1934), *Aquende* (1935), *Caterva* (1937) y *Finesse* (1939). Sin que todavía sean frecuentes adjetivos como: “oculto”, “enigmático”, “raro”, “mítico”, “legendario”, “marginal” y “secreto” que son más tardíos, el escritor se perfila, ya por entonces, como un desconocido:

Una casualidad me puso entre manos el *Periplo* de Juan Filloy, hace apenas unos meses. Poco después me tendían algunas referencias de su autor, joven abogado, juez en una ciudad de Córdoba al que desde hace algunos años sus amigos de primeras armas literarias habían perdido

de vista. Poco después conocí algunos trabajos más, publicados en periódicos de escasa circulación [...] (Vignale, 1933, p. 8)

Olegario Becerra, un lector de La Plata que le escribe el 4 de julio de 1934, al cabo de la lectura de *Balumba*, también se sorprende: “Yo no concluía de preguntarme a mí mismo: ¿Quién es este Filloy que metido en un pueblito de Córdoba como un tejón en su hura, se le ocurre un día enfrentar a la sociedad [...]?”¹. Se destacan dos aspectos en ambos textos, la nota periodística y la carta privada: la intriga (“quién es este Filloy”) y el lugar geográfico (la ciudad o el pueblito de Córdoba). Ahora bien, la prolongada permanencia de Filloy en la “pequeña ciudad burguesa de la pampa argentina” (Giardinelli, 1995, p. 11) será un rasgo casi siempre marcado por la crítica posterior. Desde fines de 1960 y comienzos de los años 1970 enunciados como los que siguen son cada vez más frecuentes: “viaja a Río Cuarto para quedarse allí sesenta años” (revista *Lea*, s/f, p. 33), “los sentimientos de Juan Filloy están identificados a su Río Cuarto, como que hace 60 años que se habitan mutuamente” (*La Nación*, 1984, s/d), “seis décadas y media de vivir en el lugar” (Isaguirre, Parmigiani y Sorondo, 1998, p.

10). Pero no se trata solo de un rasgo marcado es, además, por decirlo de algún modo, un rasgo interpretado. En general, en dos sentidos opuestos: uno positivo, el otro negativo.

El primero pretende que, al igual que las ediciones privadas, la residencia en Río Cuarto es un acto voluntario y responde a la determinación del autor de permanecer oculto. En esta versión, Filloy aparece como un sujeto desdeñoso de las grandes ciudades: “A sus personajes les gusta Buenos Aires. Op Oloop, finlandés, pasea habitualmente por la Avenida de Mayo. Pero Juan Filloy prefiere Río Cuarto” (Valenzuela, 1968, p. 3). En la construcción de esa imagen –a la que el propio Filloy contribuyó no poco con afirmaciones como “abomino de las ciudades tentaculares” (Irala, 1968, p. 23) o “vivo en Río Cuarto enquistado como un molusco” (Cúneo, 1971, p. 23)– interviene, simultáneamente, la construcción de Buenos Aires como la gran ciudad, según lo confirman, no solo la cita de Valenzuela sino también la “fobia antiporteña” que Mempo Giardinelli supo atribuirle (1995, p. 3). En efecto, según estas formulaciones de la crítica, Buenos Aires aparece como un espacio corrompido o corruptor que acaso atenta contra la creación literaria –al menos contra una *auténtica*, en el

¹ Todas las cartas citadas pertenecen a la Colección Juan Filloy que se conserva en el Archivo Histórico Municipal de Río Cuarto. Como la colección no ha sido inventariada me resulta imposible referenciar el número de documento por lo cual me limitaré a consignar lugar y fecha siempre que me sea posible.

sentido de no contaminada por otros intereses que los estrictamente estéticos-, mientras que la pequeña ciudad se configura como refugio, arcadia o torre de marfil, desde la cual ese tipo de creación puede ser producida: “su modo de vida en la ciudad de Río Cuarto, elegida como patria chica, alejado del mundanal ruido” (Iniesta Cámara, 1997, s/d). La estrategia opera incluso cuando el refugio deviene espacio distópico: “Nunca le molestó construir su obra en un oscuro pueblo del centro del país, hoy ciudad, lejos del mundanal ruido capitalino” (Kupchnick, 1993, p. 55). Lo que dejan leer estas afirmaciones es otra cosa que atañe no a la construcción de los espacios físicos, sino simbólicos, el “mundanal ruido” a que aluden las dos citas últimas no es el ruido de la urbe sino el del campo: el del campo literario, digamos, para evitar falsas dicotomías y juegos tontos del lenguaje. De esta suerte, el rechazo a la ciudad es, en realidad, rechazo al juego que se juega en ese sistema de relaciones y que somete la obra a intereses que no son solo artísticos. Una demanda de purismo estético para la obra y de cierta presunta entereza moral para el autor parecen regir estos enunciados en los cuales lo que desde ciertas teorías denominamos «campo» –literario, intelectual– es menos un sistema de relaciones que un templo de perdición. Así, una de las formulaciones más recurrentes desde fines de

los años 1960, pretende que si Filloy permanece en Río Cuarto es porque esa ciudad del interior del país le garantiza la ajenedad al ambiente literario para el cual, por lo demás, ha sabido reservarse un saludable gesto desdeñoso: “Se mantuvo insensible a los halagos del éxito, prefiriendo la vida aletargada de su ciudad, Río IV” (Irala, 1968, p. 24).

En una segunda versión, Río Cuarto ya no es una elección, sino una fatalidad. O, mejor dicho, Río Cuarto es tal vez una elección de orden vital, pero que entorpece o dificulta el proyecto creador. La ciudad de provincia ya no garantiza la marginalidad de Filloy respecto de un sistema de relaciones cuya distribución geográfica es desigual, sino que impide su adecuada participación en él. Algo ha cambiado y ese algo no pasa solo por la valoración, ahora negativa, del pequeño espacio físico, sino por la valoración, relativamente positiva del espacio que constituye ese sistema de relaciones. Lo curioso del caso es que, en esta versión, las citas más recurrentes no pertenecen a los críticos sino al propio escritor, lo que alentaría a conjeturar que, así como Filloy habría construido una obra “de espaldas al ruido” (Spósito, 2003, s/d), a menudo la crítica ha construido una imagen del escritor de espaldas a las afirmaciones, acaso murmuradas, del propio escritor. Me

refiero a declaraciones como las siguientes:

[...] he hecho una vida literaria autóctona, sin grandes aspiraciones puesto que mi visión era muy restringida y los editores asedian a los escritores de la Capital Federal y a los de las provincias no les dan bola, como se dice. (*La Nación*, 7/10/95)

Pude llegar a la publicación de mis libros pero primero con ediciones sumamente restringidas (300 o 400 volúmenes) como le sucedió a Leopoldo Lugones en los primeros tiempos, porque el escritor de tierra adentro no goza de las prebendas y beneficios de los capitalinos. (*Puntal*, 7/10/1994, p. 9)

Si en la primera cita la carencia es objeto de cierto ligero resentimiento (“a los de las provincias no les dan bola”) y de cierta confesada resignación (“sin grandes aspiraciones”); en la segunda, la comparación con Lugones –también escritor del interior, pero que llega a alcanzar un lugar central en el campo literario– funciona como estrategia legitimante de una práctica que se le presenta como la única posible: publicar por su propia cuenta y ahorrarse “el sistema de humillaciones que supone la industria editorial” (Iniesta Cámara, 1997, s/d). Después vendrán las operaciones reparadoras de la crítica para sacar a Filloy del lugar simbólicamente marginal al que

lo han arrojado las prácticas de este y la desidia de aquella. Entre esas operaciones hay que contar la de una cierta biografía contra fáctica del escritor que promueve su traslado, no ya a la Capital Federal, sino a Europa y que queda inaugurada con aquella famosa frase de Verbisky, en el prólogo al *Op Oloop* de Paidós: “Filloy en 1934 en Francia hubiera conquistado un lugar y si hubiera proseguido normalmente su lógica evolución [...] no es fácil adivinar hasta donde hubiera podido llegar” (Verbisky, 1967, p. 15). Aunque ese prólogo es inaugural en la construcción de la figura de Filloy-escritor, por esta y otras razones, hay que decir que una de las operaciones que realiza es recuperar aquello que ya había sido dicho sobre Filloy y que circulaba *sottovoce*: esta misma idea le había sido sugerida al escritor por Sixto Martelli, en una carta fechada en Buenos Aires, el 13 de agosto de 1936: “Si en vez de haber nacido en Córdoba se le hubiera a usted ocurrido nacer en Francia, sería un valor universal”. Acaso la insistencia de amigos y críticos acabó por convencer al propio Filloy que en alguna ocasión dijo: “Si hubiera vivido en Buenos Aires sería un *best-seller*” (Ambort, 1988, p. 30).

Las ediciones privadas: el desdén por el mercado

Para la crítica cultural, Filloy es un escritor oculto porque se

obstina en permanecer en Río Cuarto, ajeno al campo literario, pero también porque, con igual obstinación, insiste en hacer ediciones privadas que lo mantienen a distancia del mercado. La segunda de estas cuestiones será recurrente entre los lectores tempranos que Filloy va ganando en el curso de los años 1930, conforme publica sus libros y los envía a lectores de distintos puntos del país muchos de los cuales se permitieron preguntarle: “¿por qué edita sus obras privadamente?” (Miranda Saá, en carta fechada en San Rafael, 25 de abril de 1933). A veces, y tal parece ser este el caso, la pregunta revela cierta honesta curiosidad; en otras, sin embargo, se adivina un matiz reprobatorio. Juan de Álvarez Irarzábal, lector de Córdoba que escribe en papel membretado del diario *Los Principios*, le dice el 17 de julio de 1934: “Acabo de terminar *Periplo*... [...] Es un libro estupendo y comete un crimen de lesa cultura no dándolo a las librerías para que lo conozca suficientemente el público”.

Filloy no hizo caso a estas generosas recomendaciones. No es posible determinar, en cambio, si alguno de sus intrigados lectores de la década de 1930 recibió alguna vez una respuesta a la pregunta de por qué había decidido obviar el mercado y hacer esas “ediciones privadas, tímidas”, según le dice el propio escritor a Bernardo Canal Feijóo, en carta del 14 de marzo

de 1933. Como es sabido, a esta clase de explicaciones las dio mucho más tarde y no a lectores particulares, esto es, de su círculo más o menos íntimo de amigos, sino a la prensa. Mientras tanto, la vacancia de respuestas a un interrogante cuyo espacio de circulación no trascendía el de su correspondencia personal dio lugar a diversas hipótesis que los propios lectores se tomaron la libertad de hacer.

Una de las más frecuentes fue aquella según la cual, Filloy se editaba a sí mismo para eludir las imposiciones del mercado. Por ejemplo, en una carta fechada el 29 de junio de 1933, en Rosario, Sabino Tripperti arriesga la hipótesis según la cual los libros de Filloy solo pueden ser comprendidos por aquellos “que no llevan junto a su alma un mostrador” y que “no abdican de sus privilegios intelectuales en favor de un inconveniente mercantilismo”. El propio Olegario Becerra en la carta que ya he citado, celebra: “Usted no está inscripto en esa lista mercantil y barata. ¡No manda ni los libros al mercado!”. Ocasionalmente, la ajenidad de Filloy al mercado fue señalada también —con el mismo tono encomiástico— por quienes tenían acceso a ciertos espacios de visibilidad. En este sentido, la figura del escritor “que huye de la fácil popularidad y el elogio mercenario” no faltó en artículos como el que escribe Adelmo Montenegro

para el diario *La voz del Interior* (Montenegro, 1933, p. 9). Todas estas apreciaciones dejan leer una valoración positiva de la obra y negativa del mercado con arreglo a la cual, la naturaleza de la primera impide que sea corrompida por los intereses espurios del segundo: se trata, en definitiva, de una literatura que no necesita pasar por las editoriales que, como se sabe, tienden a la colocación masiva de las obras y a fijar para ellas valores pecuniarios que nada tienen que ver con los estéticos o que incluso van en desmedro de estos. Una vez más, Filloy se construye como un escritor auténtico, capaz de sustraerse no solo al reconocimiento de los pares y a la consagración de la crítica, sino, también, al juego de la oferta y la demanda.

El escritor de culto

Una segunda hipótesis con la cual los lectores tempranos supieron explicar el carácter privado de las obras de Juan Filloy fue la siguiente: Juan Filloy publica privadamente y, en consecuencia, hace una distribución selectiva y no masiva de sus libros porque produce un tipo de literatura cuya comprensión está reservada a unos pocos. Tal es el caso de Llinás Vilanova que, en el número 276 de la revista *Nosotros*, señala a propósito de *Periplo*:

Yo sé que si oso llamar escritor aristocrático a Juan Filloy

éste [sic] protestará demostrándome su origen netamente burgués. Pero ello no obstante me atrevo a decir que quizá en la Argentina no haya otro escritor más refinado que él, más saturado de dandismo, más consciente de que sus libros son para reducidas minorías hasta el extremo de haber propuesto publicar todas sus obras en ediciones privadas. (Llinás Vilanova, 1932, p. 203).

En la formulación de Llinás, Filloy es un escritor *de culto*, que escribe para reducidas minorías, porque es un escritor *culto*, un erudito con una vasta *cultura*, en el sentido más restringido de la palabra. Esta constatación fue muy extendida entre los críticos más tempranos de Juan Filloy: “El autor tiene una imaginación alerta y vivaz. Tiene también una abundante cultura” (Méndez Calzada, 1932, p. 6); “una sólida cultura y un fuerte temperamento de artista lo equipa individualizándolo” (Vignale, 1932: p. 9); “*Periplo* nos puso frente a un artista refinado y de cultura amplísima” (Martínez Howard, 1933, p. 1); “el mismo viajero de las cosas que había en su *Periplo* anterior es quien dejó su sombra acendrada de cultura en esta figura nueva de la novela [*Estafén*]” (Vignale, 1933, p. 8). También la crítica tardía insistirá en el saber libresco de un escritor que “no quiere o no puede ‘despojarse’ en ningún momento de su [...] universal y minuciosa eru-

dición” (Mastrángelo, 1971, p. 8); que tiene una biblioteca de doce mil volúmenes entre literarios, jurídicos y psiquiátricos (Cúneo, 1968, p. 23); que lee a “Heidegger, a Husserl, a Jaspers, a teóricos como Barthes y Derrida” (Iniesta Cámara, 1997, s/n) y que es, en definitiva, uno de los hombres “más cultos de la Argentina” (Giardinelli, 1993, p. 1).

Sin embargo, acaso porque la matriz de lectura ya era otra, la crítica tardía deshizo una alianza entre el escritor de culto y el escritor elegante y refinado que, en las lecturas de los años 1930, fue en cambio muy frecuente y se expresó casi siempre con los mismos epítetos: “Juan Filloy es el más elegante de nuestros escritores jóvenes” (Llinás Vilanova, 1933, p. 98); “su factura literaria es finísima” (Montenegro, 1933, s/d); “por las entrañas de la forma –de ascendencia francesa; es decir fina, aligera, elegante” (de Allende, 1935, 10); “nos llena de satisfacción el triunfo del exquisito escritor local” (diario *El Pueblo*, 1932, p. 3). Como se puede advertir, la atribución de finura, elegancia, exquisitez es antes para la obra y solo ocasionalmente para el autor. ¿Pero a qué aluden esas propiedades? Probablemente, a eso que Oliverio de Allende denomina “las entrañas de la forma” o quizás al uso exacerbado de un tipo de lenguaje y de ciertas figuras retóricas que oscilan entre los tópicos del mo-

dernismo y las propuestas de la vanguardia. En cualquier caso, la elegancia tempranamente señalada obliteró otros rasgos que después se han considerado típicos de la literatura de Juan Filloy: el uso del lenguaje coloquial y, en especial, de un lenguaje desenfadado, “libre de tapujos” (Cisneros, 1992, p. 24). El carácter coprolálico y escatológico de esa literatura solo se hizo legible a partir de la década de 1960 cuando “[se dieron] importantes *quiebres* en el lenguaje literario de la década” y en “el surgimiento de otros paradigmas lingüísticos” (Gasparini, 1994, p. 9) que lo hicieron posible. Esto no significa que el uso de un lenguaje poco ortodoxo no hubiera llamado la atención de sus contemporáneos, pero la sanción positiva o negativa de esa elección no sobrepasó el ámbito privado de la correspondencia del escritor².

En las formulaciones previas a 1960, ese carácter revolucionario de la obra y su autor no aparece vinculado al uso del lenguaje vulgar, sino a cierta originalidad que acaso, veladamente, venía a decir ese uso desenfadado del lenguaje y que, en cualquier caso, también le daba a la obra y su autor un carácter exclusivo. En efecto, junto con la figura del escritor culto y elegante, la crítica y los

lectores tempranos forjaron una del escritor novedoso y original: “Usted está ofreciendo mirajes hasta hoy desconocidos en nuestra literatura”, le decía Alfredo Martínez Howard, el 24 de febrero de 1933 desde Villa Crespo. En una carta que el diario *El Pueblo* hizo pública, Enrique de Gandía rubricaba: sus obras “se distinguen ante todo de lo que se hace vulgarmente en todas partes. Tienen identidad [...] sus argumentos, sus modos de enfocar y considerar las cosas son nuevos, absolutamente nuevos” y Raúl Orgaz apuntaba: “su novela [por *Estafen*] es originalísima” (*El Pueblo*, 16 de febrero de 1933, p. 4). Iguales consideraciones hicieron, por ejemplo, Moisés Carol a propósito del mismo libro, pero en la revista *Centro* de Santiago del Estero –“Juan Filloy es un artista moderno. Su obra es inédita, genuina” (Carol, 1933, p. 12)– y el fiel Vignale, en el diario *El Mundo*: “es un libro nuevo, único en nuestra literatura” (Vignale, 1933, p. 8). *Op Oloop*, *Aquende* y *Caterva* merecieron los mismos o parecidos adjetivos ya entonces, pero también después. Porque, la atribución de novedad pasó, acaso por mediación del propio Verbisky –que de hecho abrió su prólogo citando la frase de Vignale que acabo de copiar–, a la crítica posterior: “*Op Oloop*

me deslumbró. No solo por su originalidad” (Giardinelli, 1995, p. 7); “*Aquende* es uno de los libros más originales que se han escrito en nuestro país” (Schilling, 1996, s/d).

Al contrario, el asunto de la erudición fue perdiendo fuerza a partir de ese mismo prólogo, cuando la figura del escritor *culto* y, consecuentemente, *de culto* empezó a ser, si no reemplazada al menos sí, considerablemente desplazada por la del escritor *oculto*. Hasta que ello ocurrió, la figura del artista culto, refinado y novedoso alentó –todavía a finales de los años 1960 y comienzos de los 1970.

Del escritor de culto al escritor oculto

Varias veces citado y no menos veces repetidos sus argumentos, el prólogo de Verbisky tiene, como he anticipado, un carácter fundacional en la crítica acerca de Filloy y en la construcción que de su figura como escritor. Acaso porque, *hacia atrás*, Verbisky recogía y sintetizaba las interpretaciones más o menos dispersas que hasta ese momento se habían hecho de la obra y la figura de Filloy, mientras que, *hacia adelante* y a partir de aquellas, proponía un nuevo modo de leer no tanto la primera (la obra) cuanto la segunda

² La piedra del escándalo fue *Balumba* (1933), el primer libro de poemas del escritor que, en una de sus secciones, reunía un conjunto de composiciones de carácter prostibulario. De la recepción festiva y condenatoria que tuvieron esos poemas en particular dan cuenta las cartas que, a vuelta de correo recibió Filloy y algunas de las cuales he reunido en *Filloy en tres tiempos. Correspondencia en torno a Balumba* (de Olmos, 2006).

(la figura). Para ello, el autor del prólogo se valía de ciertas operaciones, tópicos y argumentos que después se han repetido, solo escasamente discutido y casi nunca modificado.

Ligeramente errático, el prólogo empezaba, en efecto, recuperando aquello que ya otros habían dicho de Filloy: en principio los señalamientos coincidentes de Pedro Juan Vignale y Alfonso Reyes en relación al carácter radicalmente novedoso de la obra filloyana en el panorama de la literatura argentina (el primero) y en el de la americana (el segundo); y enseguida los de Arturo Cambours Ocampo acerca de la importancia de Filloy también en la literatura del continente. A renglón seguido, Verbisky aludía a cierto “ámbito limitado de escritores o de entendidos” (1967, p. 7), unos pocos “elegidos” (1967, p. 11), entre los cuales circulaba lo que dio a llamar “un mito Filloy”, un epíteto que desde entonces ha sido profusamente empleado en cuanto nota se ha escrito a propósito del autor de *Caterva* y en cuanto título se ha escogido para esas notas. Al mito lo abonaba no solo el hecho de que sus libros hubieran circulado en “reducidas ediciones privadas”, sino también la fatalidad de que para entonces fueran inconseguibles (Verbisky, 1967, p. 7-8). De esta suerte, la figura del escritor oculto que, como he señalado más arriba, había aparecido vagamente

entre los primeros lectores de Filloy quedaba oficialmente inaugurada con el prólogo al *Op Oloop* de Paidós, que le daba, por fin, visibilidad y la imponía a la figura del escritor de culto.

Pero, ¿cómo se construye esa figura?, lo que hace Verbisky es proponer una serie de adjetivos: así, el autor de *Periplo* es no solo mítico y legendario, sino, además, uno de los tantos “marginados” que hay en nuestras letras, un “gran ignorado” y “una cumbre invisible dentro de un mapa hasta ahora secreto de nuestra literatura” conformado, de hecho, por un conjunto de escritores que permanecen “prácticamente ocultos hasta ahora” (Verbisky, 1967, p. 7-17). Como ha indicado oportunamente Sandra Gasparini, basta leer los títulos de las notas periodísticas que, a fines de los años 1960, empiezan ocuparse de Filloy para medir “la eficacia de esa construcción: ‘Las cuitas de un joven fantasma’ (Siete Días), ‘Noventa y un años de soledad’ (Tiempo Argentino), ‘Juan Filloy el más famoso de los desconocidos’ (*Confirmado*), etc.” (Gasparini, 1994, p. 6), y aún podrían agregarse otros más tardíos. De hecho, hasta que la longevidad se convierta en “apenas otro ladrillo que se levanta por encima del mito edificado en torno a la figura de Juan Filloy” (Kupchnik, 1993, p. 55) y entonces prospejen enunciados del tipo: “Juan Filloy a los 99 años” (Sola y

Fraschetti, 1993, s/d) o aquel más reiterado: “Juan Filloy: el escritor de los tres siglos” (Rossetti, 2000, 20-23), los títulos de notas, entrevistas y también los de algunos trabajos de carácter académico tienden a repetir los adjetivos con que Verbisky le dio espesor a la imagen del escritor oculto o a imponer otros que, sin embargo, inscriben al autor en el mismo eje de lo no visible: “El silencio que eligió el talento” (Irala, 1968, p. 23), “Juan Filloy: ¿mito o realidad?” (Mastrángelo, 1971: p. 8), “El escritor más secreto de la Argentina” (Soumerou, 1988, 40), “Filloy: la literatura del mito” (Aguilar, 1992a, p. 11), *Juan Filloy, el escritor escondido* (Ambort, 1992), “Descubrir a Filloy: una cita con el escritor” (Apezteguía, 1995, 137), etc.

Pero, además de construir el mito, el prólogo de Verbisky procuraba despejarlo. Para ello, se ocupaba de administrar ciertos datos con arreglo a los cuales Filloy aparecerá vinculado a nuevos atributos: el primero, aquel relativo a los títulos de siete letras –información entre curiosa y anecdótica que, sin embargo, será después insoslayable cada vez que se hable de Juan Filloy– en todos sus volúmenes: los siete ya editados y los veintiuno inéditos. La mención de los volúmenes editados en una lista que los enumeraba uno debajo del otro, en riguroso orden cronológico y aclarando en cada caso el género al que

pertenecían suponía un esfuerzo por sistematizar una obra a esta altura, voluminosa e inconseguible. En cuanto a la mención de los volúmenes inéditos, esta es una operación mucho más interesante porque, de pronto, importaba menos la cantidad de letras que tenían los títulos que la cantidad de títulos que tenía el autor, incluso sin publicar (y entonces el enigma era mayor). Si años más tarde, la lista de inéditos aparecería en cada uno de los libros que Filloy iría publicando, ya no con Paidós, sino otra vez sin pasar por el mercado y con imprentas de Río Cuarto y editoriales de Córdoba³. En este momento, la larga lista de Verbisky tiene la fuerza de una estrategia verosimilizante a la hora de construir la imagen no solo del escritor oculto, sino, también, del escritor prolífico, anteriormente solo advertida por Bernardo Canal Feijóo que lo había calificado de “escritor preñado, siempre, caudaloso, de verba abundante” (Feijóo, 1936, p. 15).

La “fecundidad” de Filloy señalada por Verbisky se convirtió casi de inmediato en un tópico de la crítica. Y aunque muchas

veces ha sido mencionada apenas como un dato anecdótico, uno más entre los muchos que suelen citarse a propósito del escritor, casi siempre aparece vinculada a otras operaciones, también inauguradas por el prólogo de Verbisky. Básicamente, dos. La primera radica en señalar cierta singularidad del escritor que pasa no ya o no solo por el volumen de la obra, sino por su variedad y por la iteración casi compulsiva de una práctica –la escritura– que se prolonga en el tiempo: “Es el único que escribió tantos sonetos como Góngora o Quevedo y no olvidemos sus palíndromos y sus obras de teatro, cuento y ensayo. No le queda casi nada por escribir” (Giardinelli, 1993, p. 1). La segunda operación consiste en subrayar ya no solo lo mucho que el escritor ha producido –“Un caudal suficiente para [...] gozar de justa fama” (Soumerou, 1988, p. 40)– sino lo poco que ha sido reconocido –“No es un escritor tan famoso como genial ni tan difundido como prolífico” (*Puntal* 1/8/1991, p. 16). Señalada por Verbisky, la falta de reconocimiento se anudaba en su argumentación a la figura del escri-

tor oculto: Filloy es un escritor olvidado porque decidió ser uno oculto: “Si por razones de incompreensión, de política literaria, o simplemente por falta de información, hay en nuestras letras grandes marginados, Filloy es el gran ignorado por su propia voluntad” (Verbisky, 1967, p. 7).

Este argumento con arreglo, al cual el propio Filloy sería responsable de la escasa difusión de su obra, había sido señalado tempranamente por uno de sus lectores privados. En carta del 15 de febrero de 1934 decía Esquivel Pren: “Deploro mucho que en este mi México no sea usted tan ampliamente conocido como debiera serlo; pero creo que un poco la culpa es de Ud. que no quiere salir de su cartuja, sino para darse privilegiadamente a sus amigos”. Sin embargo, no es sino con Verbisky que el argumento gana visibilidad y tanta eficacia que después será varias veces repetido: “el reconocimiento tardío parece ser un accidente común en las obras artísticas. Pero en este caso Filloy es en gran parte responsable” (Irala, 1968, p. 23-24); “la marginalidad inusual

³ A lo largo de las décadas de 1970 y de 1980, Filloy confió sus trabajos a la imprenta de los Hermanos Macció y a la de Blanco & Barchiessi de Río Cuarto: la primera tuvo a su cargo las ediciones de *Ignitus*, *Yo, yo y yo* (1971), *Los Ochoa* (1972), *Usaland* (1973), *Vil & vil* (1975), *Urumpta* (1977), *Tal cual* (1980) y *L'ambigü* (1982); con la segunda aparecieron solamente *Karcino* (1988) y dos volúmenes de cuentos: *Gentuzza* y *Mujeres* (1991). Para la década siguiente (1990), Filloy volvió incursionar en el circuito comercial, aunque esta vez de la mano de un incipiente mercado editorial cordobés. En 1992, Advocatus publicó *La purga*; dos años más tarde, editorial Argos dio a conocer sus *Elegías* y Marcos Lerner, sus memorias de infancia tituladas *Esto fui*. Editorial Op Oloop que inauguró su sello con *Sagesse* (1994), publicó después *Sexamor* (1995) y reeditó *Aquende* (1996) y *Los Ochoa* (1998).

a la que fue relegada su obra. Aunque no es menos cierto que el propio Filloy reconoce haber cultivado esa clandestinidad” (Juan Filloy: las 39 y una obras en la noche de un marginal, 1971, p. 42); “su fama es todavía más personal que literaria [...] a eso colaboró él mismo, pues durante décadas no hizo nada para que su obra fuese leída” (Giardinelli, 1995, p. 4).

El señor juez

Las razones de esta automarginación que desde un comienzo habían sido motivo de preguntas volvían a ser revisadas en el prólogo al *Op Oloop* de Paidós. De hecho, Verbistky aventuraba una hipótesis que hasta entonces a nadie se le había ocurrido: “El hecho de que Filloy cumpliera una importante carrera de magistrado judicial” (Verbistky, 1967, pp. 8-9). Los efectos prolongados y poderosos de ese argumento pueden ser leídos en la enorme cantidad de veces que fue señalado, después, por el periodismo cultural:

Esa tendencia a utilizar temas, expresiones y palabras no estrictamente recomendables le valieron, a la larga, esa condición de escritor clandestino. Abogado y juez, Filloy no quería deteriorar una imagen indispensable para el oficio que ejercía (revista *Panorama*, 1971, p. 42)

[...] si se llamó a silencio editorial (no escritural) fue

porque en esos años su labor como magistrado lo forzó al recato y le impidió hacer pública la constante impudicia de sus textos, así como sus opiniones polémicas abundantes en toda su obra. (Giardinelli, 1995, pp. 4-5)

Como otras veces, el propio Filloy colaboró en la divulgación de estas razones: “Yo era magistrado judicial y dado mi uso del lenguaje no podía hacer ediciones públicas” (Cúneo, 1968, p. 23); “Yo he sido magistrado judicial siempre. No podía estar ejerciendo un cargo y escribiendo libros heterodoxos” (Revista *El periodista*, 1988, p. 41); “El hecho de tener un cargo judicial me inhibía de hacer ediciones públicas” (Juan Filloy. La trama sin revés, 1993, p. 75).

Algunos lectores y críticos tempranos habían advertido la incongruencia entre: por un lado, la forma y el contenido de unos textos que, aunque publicados de manera privada, habían sido, después de todo, puestos en circulación y; por otro, las funciones judiciales de quien era su autor. En una noticia aparecida en el diario *El Mundo*, el 16 de enero de 1933 a propósito de la reciente publicación de *Estafen*, señalaba Vignale: “no debe olvidarse que Filloy es juez en Río Cuarto. Este libro puede provocarle un conflicto o un número ilimitado de clientes” (1933, p. 6). Pero la advertencia de Vignale no pasa de eso, de ser una advertencia que ningún crítico

de la época recogió y que no se volvió argumento para explicar el interrogante de por qué Filloy no publicaba con editores. Frecuente entre los lectores privados y prácticamente ausente en las reseñas y notas de diarios y revistas, la pregunta por las ediciones privadas, como se recordará, había sido rápidamente despachada con el argumento del “escritor aristocrático” que había propuesto Llinás y que otros suscribieron.

Es a partir de la década de 1960 que esta pregunta se vuelve un misterio cuya resolución, la crítica asumirá casi como una cruzada –“no es fácil determinar los verdaderos motivos de esta renuncia al mundo”, apuntaba Verbistky (1967, p. 9)– y para el cual propondrá nuevas respuestas. En adelante, Filloy deja de ser ese escritor que prefiere tener control sobre su audiencia por razones estéticas y se convierte, en cambio, en uno cuya investidura judicial lo obliga a racionar la difusión de sus textos por razones que son estrictamente morales. “Ninguna estrategia de escritor secreto, entonces –dirá Martín Kohan en una afirmación que, sin embargo, puede discutirse– sino el pudor impuesto por la labor de juez respecto de una literatura en muchos aspectos inclinada al impudor” (Kohan, 2003, s/d). En otros términos, si Filloy no hace ediciones públicas no es porque no quiere, sino porque su investidura judicial no se lo permite.

Excurso: el tímido sociable

En la década de 1990, la crítica elaboró otra hipótesis según la cual Filloy había editado en forma privada no porque no podía exponer su imagen pública, sino porque no supo o no pudo conducirse en el ambiente intelectual y literario: una cuota de timidez y de inclinación a la soledad (Giardinelli, 1995, pp. 8-9; 1991, p. 1) lo habrían mantenido a distancia de editores, periodistas, otros escritores y, en fin, lectores desconocidos: “además de solitario y metódico, Filloy es tremendamente tímido: ‘Tanto que nadie me ha tocado la cara jamás. [...] Mis alegrías siempre fueron dos actividades solitarias: la lectura y la natación’” (Giardinelli, 1995, pp. 8-9).

Una vez más es Sandra Gasparini quien pone en tela de juicio esta presunta timidez de Filloy, señalando para el caso en otras intervenciones –de aquel o de la crítica– que, en efecto, atentan contra esa figura:

‘Tiene muchos amigos y es un fervoroso conversador’, señala el periodista de *Gente* (10/06/71); ‘Yo he sido miembro de la Federación Argentina de Box [...], dirigí combates de Luis Ángel Firpo’; ‘llegué a ser presidente del Club Talleres de Córdoba. Además, en Río Cuarto, fundé el Club de Golf’ (*Siete Días*, 2/8/71). (Gasparini, 1994, p. 6)

Lo que Gasparini parece querer subrayar es la capacidad de socializar de quien dice ser tímido. Con todo, las citas que ella emplea no aluden al control de recursos que son pertinentes a la participación del escritor en el campo literario, sino, a la que este detenta en otros sistemas de relaciones. Hay que buscar otras afirmaciones si lo que se quiere es refutar no ya o no solo la timidez de Filloy, sino, su falta de competencia para desenvolverse en ese ámbito. La que sigue parece adecuada a este propósito: “publicando en forma privada me encontraba librado de un triple ludibrio: el del lector gazmoño, el de una crítica amanerada o pacata y el del editor” (Cúneo, 1968, p. 23). De esta suerte, si Filloy rehúye el trato con editores, periodistas y lectores es porque no quiere tener que vérselas con ellos y no porque no puede a causa de su timidez. La ineptitud es ajena (el lector es “gazmoño”; la crítica es “pacata”) y la timidez propia es una de esas ficciones del yo que, en ocasiones, la crítica ha sabido aprovechar para sus propias oscilaciones. De hecho, esa falta de timidez –y de falsa modestia y de humildad– también puede ser leída en otros enunciados, por ejemplo, en aquellos casos en los que Filloy se jacta del volumen de su obra narrativa, poética y palindrómica –“Soy campeón mundial de la palíndromía”, le dijo a Luisa Valenzuela y, antes y después, a todo aquel que qui-

siera oírlo (Valenzuela, 1968, p. 3)–, o aquellos en los que su orgullo pasa no por cuestiones cuantitativas sino estrictamente cualitativas: “novela en forma dialogada como *L’ambigú* yo no tengo referencia. [...] Es una novela muy linda porque está acribillada de opiniones sobre literatura” (Aguilar, 1992b, p. 49-50). En este sentido, Verbitsky acertaba cuando, al tratar de explicar y explicarse las razones del ocultamiento, desechaba “la conjetura de una subestimación de la propia obra” (1967, p. 9).

Habla el archivo

Pero, tal vez, la que habría que desechar, o cuanto menos revisar, es la conjetura del escritor oculto. Una mirada al archivo personal del escritor –especialmente a la correspondencia que mantuvo con sus primeros editores, los Hermanos Ferrari, y con sus lectores también tempranos– invita a ir en esa dirección.

Según se desprende de esos documentos, el escritor iniciaba trato con los Ferrari aproximadamente entre agosto y octubre de cada año. De esa regularidad dan cuenta no solo las fechas de cartas, presupuestos, facturas y recibos, sino también los curiosos recordatorios que, a partir de 1934, los Ferrari empiezan a enviarle, entre septiembre y octubre de cada año, a quien ha de haberse contado entre sus clientes más puntuales. Una vez

puestos en marcha los trabajos de edición que, dicho sea de paso, Filloy seguía escrupulosamente, era especial la preocupación del escritor que estos finalizaran el mismo año en que habían comenzado. Así, en una carta fechada el 1 de noviembre de 1933 y en el contexto oportuno de *Balumba*, conmina a los Ferrari: “Dado el tiempo transcurrido sin haber recibido ninguna prueba de mi tercer libro, *Balumba*, me dirijo a Ustedes solicitándole su remisión a fin de que la edición del mismo salga [sic] antes de fin de año”. La prisa de Filloy obedecía a un plan autoimpuesto de edición que supo explicitar en su primera carta a los Hermanos Ferrari, fechada el 22 de octubre de 1931 y que comienza así: “Deseo iniciar a la brevedad posible la publicación de varios volúmenes literarios, con lapso de cuatro meses entre uno y otro, en edición privada, fuera de venta”. En la medida en que no fechó sus originales⁴, no es posible determinar si para entonces Filloy tenía esos “varios volúmenes” ya escritos. En cualquier caso, los términos iniciales de ese plan se fueron modificando, de suerte que para la edición de *Estafen*, en 1932, las demandas a los editores eran las mismas, pero los plazos del escritor ya eran otros.

El 8 de octubre de ese año les escribe: “Párrafo aparte merece la lentitud general del trabajo. [...] En tal virtud les estimaré apurar en lo posible la tarea; pues deseo que cada obra salga exactamente cada ocho meses”. Finalmente, para la publicación de *Balumba*, parecía haberse resignado a un proyecto menos ambicioso: en un documento sin fecha que lleva por título «Indicaciones finales para el libro *Balumba* de Juan Filloy», les señalaba a los Ferrari: “La fecha del colofón debe ser anterior al 31 de diciembre; pues quiero que salga un volumen mío cada año”. En esta y en las demás ocasiones, la imprenta de los Hermanos Ferrari satisfizo el deseo del escritor y en el colofón consignó: “El último ejemplar de este libro fue [sic] impreso de acuerdo a los originales entregados el 23 de Diciembre de 1933”, la que sin duda era una fecha ligeramente apócrifa, habida cuenta de que Filloy, generalmente, entregaba sus originales mucho antes y los libros salían de imprenta un poco después. En cualquier caso, y como ya he señalado más arriba, Filloy pudo sostener el propósito de publicar un libro por año hasta 1935 cuando apareció *Aquende* cuyos ejemplares, tal como había acontecido con *Periplo*, no llegaron a

manos del escritor hasta febrero del año siguiente. Quizá porque se trató de una novela más pretenciosa desde todo punto de vista –tanto en longitud como en complejidad narrativa–; *Caterva* apareció recién dos años más tarde, en 1937, e igual lapso de tiempo transcurrió entre su publicación y la de *Finesse* (1939). Según una hipótesis que he desarrollado en otra parte, la voluntad de Filloy de publicar sus volúmenes, a intervalos regulares y tan breves como le fuera posible, forma parte del modo –acaso el único que le resultaba posible– como el escritor procuró hacerse visible para sus contemporáneos y ganar un lugar en el campo literario de la época (de Olmos, 2016).

Lo mismo se puede decir de las operaciones que puso en juego para asegurarse, no solo la edición de sus libros, sino también, y muy especialmente, la distribución de todos ellos. A estos fines, Filloy emprendía, cada comienzo de año, una tarea poco menos que ciclópea: hacer llegar a sus amigos, por ferrocarril o por correo postal, un volumen del título recién salido de imprenta y del cual solía tener un tiraje de quinientos ejemplares. En muchas de esas ocasiones –especialmente al comienzo de su plan editorial– les

⁴ Los originales de *Periplo* consisten en fragmentos mecanografiados que el autor parece haber escrito en viaje y que están fechados, la mayoría de ellos, en febrero de 1930. Los originales de *Estafen* y *Balumba* no están fechados, mientras que los de los de *Op Oloop*, *Aquende* y *Caterva* consignan, en realidad, la fecha en la que fueron editados. *Finesse*, por último, está fechado el 21 de diciembre de 1938; el *copyright* de la edición que hicieron los Ferrari es de 1939. Prácticamente, todos los originales manuscritos de la obra de Juan Filloy permanecen en poder de los herederos. Tuve oportunidad de consultarlos y de colaborar mínimamente en su ordenamiento, a fines de 2002.

pide expresamente que le envíen nombres y direcciones de lectores que sabrán valorar sus libros: el 11 de mayo de 1933, por ejemplo, le escribe a José Esquivel Pren: “Si usted considera a mis cuadernos dignos de que personas de su amistad lo reciban, déme nombres y señas [...]”. Esquivel Pren le contesta casi un año más tarde, el 14 de febrero de 1934, desde México: “Me pide Ud. señas y nombres de amigos míos para remitirles sus libros, y voy a darle los de quienes estoy seguro que apreciarán sus obras”, y, a continuación, copia una larga lista entre quienes figura, por ejemplo, Mariano Azuela. Un dato no menor es que al margen de esa lista, Filloy anotó, con su letra manuscrita, oficios y ocupaciones de cada uno de esos posibles lectores (“cuentista y crítico”, “poeta y periodista”, “crítico y prosista”, “novelista”, “polígrafo”, “publicista”, etc.), lo que permite inferir su interés en ganar lectores y una cierta visibilidad incluso más allá de las fronteras nacionales. Otro dato, igualmente importante en este sentido, lo aporta la correspondencia que mantuvo con un primo que residía en Buenos Aires y al cual le enviaba puntualmente ejemplares de sus libros, no solo para repartir entre lectores de esa ciudad, sino, también, para donar a la Biblioteca Nacional. El 12 de

febrero de 1932, Manuel Filloy le escribe:

Referente a lo de personas entendidas, te diré, así de momento, no se me ocurre nombre, para no demorar la contestación me parece a mí mejor me mandes la cantidad de libros que tú creas y yo entregaré, ten en cuenta los que presentaré en la Biblioteca Nacional para su registro.

La solicitud del escritor a sus lectores para que lo ayuden a distribuir sus libros invita a relativizar la formulación aquella del escritor que prefiere permanecer escondido. Si, pese a editar en forma privada, Filloy supo implementar un muy laborioso sistema de edición y distribución que le permitiría hacer llegar sus volúmenes, no solo a Esquivel Pren, sino también a César Tiempo, Ezequiel Martínez Estrada, Enrique Anderson Imbert, Rafael Cansinos-Arens, Bioy Casares, Germán Arciniegas entre otros, entonces la hipótesis del escritor oculto peca, cuanto menos, de ingenua.

En alguna ocasión, preguntado una vez más por las razones que lo impulsaban a editar en forma particular, Filloy le dijo a un periodista: “mis lectores se multiplicaban en proporción geométrica, pasándose los libros de mano en mano. Es que no hay nada más difusor que la clandestinidad” (Cúneo, 1968,

p. 23). En su texto, Sandra Gasparini ha jugado con la idea del escritor ininteligible que demanda el diccionario para ser leído y, al final de su vida y en algunas apariciones televisivas, los subtítulos electrónicos para poder ser entendido y escuchado (Gasparini, 1997). Mis observaciones en este punto permitirían sugerir la figura del escritor que no es leído y que no es escuchado, incluso por sus seguidores más fieles. Aquejado de una severa hipoacusia los últimos años de su vida, Filloy sería, desde mucho antes, víctima de la sordera de la crítica que no lo escucha. ¿Qué es lo que no escucha la crítica? Acaso las demandas de quien en realidad, reniega de la periferia y aspira a mostrarse. Perezosa y testaruda, la crítica literaria siguió escribiendo la biografía del escritor oculto por más de sesenta años.


Referencias

- AAVV (1933) Opiniones de Gandia, Brandán Caraffa, Orgaz y otros (cartas recibidas por JF) en *El Pueblo*, 16 de febrero. Pág. 4.
- Aguilar, H. (1992a) Filloy: la literatura del mito. *Borradores*, 2(2), 11-18.
- Aguilar, H. (1992b) Yo soy Elvirus. *Borradores*, 2(2), 41-53.
- Aguirre Cámara, I. (1997). Aproximación a Juan Filloy. En N. Jitrik (comp.), *Atípicos de la literatura latinoamericana* (pp. 75-82). Buenos Aires, Oficina de Publicaciones Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Recuperado de <http://www.librobot.org/busca?l=9A81399968E7E116BEB4BAEC8384198&c=Noe+Jitrik&p=4>
- Allende, O. (16 de marzo de 1934). La obra de Juan Filloy. Aproximaciones. *Diario La voz del Interior*, Córdoba, p. 10.
- Allende, O. (1936). Filloy descende a los infiernos. *Diario La voz del Interior*, p. 7. Córdoba, Argentina.
- Ambort, M. (1992) *Juan Filloy: el escritor escondido* [entrevista]. Córdoba: Op Oloop Ediciones. (Buenos Aires, Alfaguara, 2001, 2da. Edición).
- Apezteguía, M. J. (1995). Descubrir a Filloy: una cita con el escritor. *Tramas... para leer la literatura argentina*, 1(3), 137-138. Recuperado de <https://www.ahira.com.ar/ejemplares/tramas-para-leer-la-literatura-argentina-no-3/>
- Canal-Feijóo, B. (otoño, 1935). *Op Oloop* o la caída del alma. *Revista Centro*. pp. 8-9. Santiago de Estero, Argentina.
- Cisneros, M. O. (1992). Por qué Filloy, por qué *Caterva*. *Borradores*, 2(2), 19-32.
- Cúneo, C. (8 de agosto de 1971). Las cuitas de un joven fantasma [entrevista]. *Revista Siete días*, pp. 23-25. Buenos Aires.
- de Olmos, C. (2006). *Filloy en tres tiempos. Correspondencia en torno a Balumba*. Córdoba, Argentina: Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba - Editorial Alción.
- de Olmos, C. (2016). *Central en la periferia. Opciones discursivas y trayectoria del agente en la obra temprana de Juan Filloy (1894 - 1939)*. (Tesis de doctorado no publicada). Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, Córdoba.

- Gasparini, S. (1994). *Resquicios de la ley. Una lectura de Juan Filloy*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Gasparini, S. (1997). En nombre de la ley: Juan Filloy y la década infame. En N. Jitrik (comp.), *Atípicos de la literatura latinoamericana* (pp. 107-112). Buenos Aires: Oficina de Publicaciones Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Recuperado el 28/03/2014 de <http://www.librobot.org/busca?l=9A81399968E7E116BEB4BAEC8384198&c=Noe+Jitrik&p=6>
- Giardinelli, M. (1995) Prólogo y estudio. En *Don Juan* (antología) (pp. 3-24). Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos – Ediciones Desde la Gente.
- Irala, C. de (23 de mayo de 1968). El silencio que eligió el talento [entrevista]. *Revista Gente*, pp. 23-24. Buenos Aires.
- Isaguirre, O., Parmigiani, M. y Sorondo, J. (1998) Presentación. En *Trapalanda. Narrativa del Imperio del Sur cordobés* (pp. 9-15). Buenos Aires: Editorial Desde la Gente - Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos - Consejo Deliberante de la Ciudad de Río Cuarto.
- Kohan, M. (27 de septiembre de 2003). Una historia que confronta a los flemáticos estancieros ingleses y una peonada desaforada. *Diario Clarín*. Buenos Aires. Recuperado de <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2003/09/27/u-00401.htm>
- Kupchnick, C. (1993) Juan Filloy: el hombre del siglo [entrevista]. *Revista Página/30*, 4(41), 55-56. Buenos Aires.
- Llinás Vilanova, M. (1932). *Periplo*, por Juan Filloy. *Revista Nosotros*, 26(276), 203. Buenos Aires.
- Llinás Vilanova, M. (enero, 1933). ¡Estafen! Novela de Juan Filloy. *Revista Nosotros*, 27(284), 98. Buenos Aires.
- Magnus, A. (2017) *Un atleta de las letras. Biografía literaria de Juan Filloy*. Villa María, Argentina: Eduvim.
- Martínez Howard, A. (3 de junio de 1933). ¡Estafen! Segundo libro de Juan Filloy. *Diario El Pueblo*, pp. 1-5. Río Cuarto, Argentina.
- Mastrángelo, C. (8 de agosto de 1971). Juan Filloy ¿Mito o realidad? *Diario La voz del Interior*, p. 8. Córdoba, Argentina.
- Méndez Calzada, E. (20 de marzo de 1932). *Periplo*, por Juan Filloy. *Diario La Nación*, p. 6. Buenos Aires.

- Montenegro, A. (29 de mayo de 1933). ¡Estafen! por Juan Filloy. *Diario La voz del Interior*, p. s/d. Córdoba, Argentina.
- Sola, A. y Frascchetti, J. (1993). Juan Filloy a los 99 años. *Diario Puntal*. Suplemento Especial, pp. 1-4. Río Cuarto, Argentina.
- Soumerou, R. V. (15 de diciembre de 1988). El escritor más secreto de la Argentina. *Revista El periodista*, 5(220), 40-42.
- Spósito, D. (10 de enero de 2003). De espaldas al ruido. *Diario El País*, 85(29.247). Internet Año 7, N° 2357. Montevideo (Uruguay). Recuperado el 15/01/2003 en www.diarioelpais.com/Suple/Cultural/03/01/10/cultural_25701.asp
- Rossetti, R. (2000). Juan Filloy: el escritor de los tres siglos. *Revista Lote*, 4(45), 20-23. Venado Tuerto, Argentina.
- Valenzuela, L. (21 de enero de 1968). Juan Filloy. El derecho y el revés. *Diario La Nación*, p. 3. Buenos Aires
- Verbisky, B. (1967). Noticia sobre Juan Filloy. En *Op Oloop* (pp. 7-17). Buenos Aires: Paidós.
- Vignale, P. J. (03 de abril de 1933). Juan Filloy. *Diario El Mundo*, p. 8. Buenos Aires
- Artículos, notas y reseñas sin firma
- El *Periplo* de Juan Filloy. (27 de junio de 1932). *El Mundo*, p. 9. Buenos Aires.
- La prosa del año. (26 de diciembre de 1932). *El Mundo*, p. s/n. Buenos Aires.
- Aquende de Juan Filloy. (mayo, 1936). *Revista Centro*, 10, p. 15. Santiago del Estero, Argentina.
- Juan Filloy: las 39 y una obras en la noche de un marginal. (22-28 de junio de 1971). *Revista Panorama*, 9(217), p. 42.
- Juan Filloy. La trama sin revés. (12 de diciembre de 1993). [entrevista]. *Revista Biblioteca*, 1(1), 74-78.
- Noticia sobre la publicación de *Estafen*. (16 de enero de 1933). *El Mundo*, p. 6. Buenos Aires.
- Mempo Giardinelli habla de Juan Filloy. (5 de agosto de 1993). *La voz del Interior*. Suplemento de Cultura, p. 1. Córdoba, Argentina.

ARTÍCULO RECOMENDADO:

- Vigna, D. (julio-diciembre de 2016). Exhumación informática en el Archivo de Daniel Moyano. Una reflexión sobre soportes, materialidades y el devenir de originales y borradores. *La Palabra*, (29), 139-158.  <https://doi.org/10.19053/01218530.n29.2016.5707>