

***Op Oloop*: una novela erótica ante la “respectabilidad” de la Nación**

**Op Oloop: an erotic novel before the "respectability" of the Nation**

Martina Guevara<sup>1</sup>  
UBA-CONICET

**Resumen**

Este texto forma parte del capítulo final de *Juan Filloy en la década del 30* ha publicarse por Eduvim y está dedicado a la novela *Op Oloop*. Propongo que, frente a los modelos genérico-sexuales restrictivos exacerbados por el golpe de Estado de septiembre de 1930, *Op Oloop* irrumpe con la creación de un personaje protagonista al que le es imposible practicar el “refreno” y cuyas fantasías eróticas transgreden el orden social. A lo largo del capítulo del que comparto un extracto, intento demostrar que la dinámica entre represión y liberación cumple un papel triple en *Op Oloop*. Primero, inscribe a la novela en la vertiente narrativa que la crítica reconoce como novela erótica. Segundo, cifra su retórica del lenguaje, marcada por la fricción entre una prosa preciosista, registros vulgares y, por momentos, la disolución del valor de nominación del significante. Tercero, y fundamental, produce una contra-narrativa respecto de un sistema discursivo y material de lo nacional basado en una construcción del amor “heterosexual natural” ligado al orden familiar burgués, a la moral católica y a la represión del goce erótico.

**Palabras clave:** *Op Oloop*; década del 30; erotismo; imaginario nacional; sexualidades alternas.

**Abstract**

This text is part of the final chapter of *Juan Filloy in the 30s* to be published by Eduvim and is dedicated to the novel *Op Oloop*. I propose that, in the face of restrictive generic-sexual models exacerbated by the military coup of September 1930, *Op Oloop* bursts in with the creation of a leading character who is unable to practice a “restraint of the passions” and whose erotic fantasies transgress the social order. Throughout the chapter from which I share an excerpt, I try to show that the dynamic between repression and liberation plays a triple role in *Op Oloop*. First, it inscribes the novel in the narrative aspect of the erotic novel. Second, that dynamic structure his rhetoric, marked by the friction between linguistic preciousness, vulgar registers and, at times, the dissolution of the nomination value of the signifier. Third, and fundamentally, it produces a counter-narrative regarding a discursive and material system of the national based on a construction of "natural heterosexual" love linked to the bourgeois family order, Catholic morality and the repression of erotic enjoyment.

---

<sup>1</sup> Doctora en Literatura y Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Técnica en Guion Cinematográfico (FUC). Becaria posdoctoral del CONICET, con lugar de trabajo en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”. Correo electrónico: [guevaramartina@gmail.com](mailto:guevaramartina@gmail.com)

**Keywords:** *Op Oloop*; 1930s; eroticism; national imaginary; alternate sexualities.

*Acababa de comprobar  
una vez más el nacionalismo subconsciente del deseo*  
(Filloy 1937: 303)

*Aquí, las mujeres andan blindadas todavía por el respeto que se les tiene. Nacidas  
Afroditas Pandemos viven hurañas, como Artemisa. ¡Hay que abolir ese respeto!*  
(Filloy, 1937: 399)

La novela de Juan Filloy *Op Oloop*, publicada por primera vez en 1934, presenta desde el título a su personaje protagónico. El argumento es simple y abarca todo el desarrollo del relato. Se trata de una jornada de la vida del personaje central en la ciudad capital de Buenos Aires. La estructura de la novela consta de una numeración cronométrica: los capítulos llevan por título distintas horas del día.

Según el relato de Filloy, el libro no pudo ser publicado bajo el sello de la Imprenta López dado que fue acusado de pornográfico por el intendente porteño Mariano de Vedia y Mitre.<sup>2</sup> Esta calificación y la amenaza de confiscar la edición “ni bien aparezca” (Magnus 2017) hablan de un orden moral imperante. E imponen uno de los elementos de la configuración identitaria nacional que me interesa del texto: la relación dialéctica entre sexualidad y nación, que dramatizan los personajes por sus “conductas” y “parlamentos” referidos a la sexualidad. La acción de estos materiales narrativos erosiona y transforma las imágenes consolidadas sobre la Nación argentina como entidad sustantiva y homogénea.

---

<sup>2</sup> Filloy refiere la anécdota en la conocida entrevista que le otorga a Ambort (1992). Efectivamente, durante el año 1934 regía el artículo 128 del Código Penal que penalizaba la difusión pornográfica y que, entre otros, llevó a Barón Biza a prisión.

En la novela, la identidad sexual remite a las prácticas regulatorias de la sexualidad que el gobierno autoritario de los años 30 no crea, aunque recrudece, y las vuelve insumos de una lógica identitaria que muestra su reverso. Las sexualidades divergentes que se representan y construyen en la novela, reprimidas por el orden moral dominante, imposibilitan una articulación unívoca que las nucleee. Por el contrario, son partes constitutivas de un imaginario de Nación configurado, en la ficción, como una totalidad heterogénea sin lógica conciliatoria.

### **La novela erótica, el impulso y su freno**

*Op Oloop* es también la historia de un estadígrafo que ha perdido el control. Importa decir que este control es de un ordenamiento exacerbado, hiperbolizado. Extremando su profesión, Optimus Oloop mide, calcula, pronostica, cronometra cada hecho de su vida.

Su *modus vivendi*, por lo tanto, depende de la rutina:

Su casa era una agenda viva, un archivo meticuloso, un emporio de mementos. Cada pared ostentaba profusión de tablas y de datos estadísticos y diagramas policromados. Cada mueble era un almacén repleto de datos y reseñas, de estudios y experiencias (...) Unigénito de método y la perseverancia, Op Oloop era la más perfecta máquina humana, la más insigne creación de auto-disciplina que conociera Buenos Aires. (Filloy 1934: 9)

Sin embargo, la cotidianeidad de Optimus no se rige por pautas convencionales. Implica visitas recurrentes a un baño turco, el festejo de banquetes y la interacción periódica con prostitutas. De hecho, la única noche de las veinticuatro horas en las que transcurre la novela, Op Oloop se propone festejar en un banquete<sup>3</sup> su encuentro número

---

<sup>3</sup> La reunión de siete comensales discurriendo sobre el amor tiene como intertexto *El Banquete* de Platón. Para una revisión de los tópicos platónicos y neoplatónicos parodiados por Filloy, véase Tomassini (2000).

mil con una prostituta, que ocurre después de la cena. Cada una de sus experiencias sexuales se detallan en un cuaderno, una suerte de bitácora a la que el lector accede en parte en el capítulo “1.30”:

BIRDIE, 17 AÑOS. Rubia, “cheveux de lin”. Corista Zigfeld ¡Qué senos! Mis manos se ahuecan todavía. / SOLANGE, 38. “brunette”, francesa. “MOMIA”. 4 hermanas más, prostitutas. “Chiqueteuse”. ¡15 dólares! / MERKEL, 26, lituana, casi alvina. Cicatriz de una operación cesárea. Fofa. Sudores rancios. Repulsiva. (Filloy 1934: 208)

El catálogo de estas interacciones presenta un distanciamiento y una rigidez que impide asociarlos con el placer erótico.<sup>4</sup> El registro de la actividad sexual está acompañado de la notable ausencia de erotismo, del “desequilibrio en el cual el ser se cuestiona a sí mismo” (Bataille 2000: 35).<sup>5</sup> Desde otra perspectiva, la ausencia de cuestionamiento es también índice de “deseo encerrado (...) cuando nada sale, cuando nada salta fuera del marco del cuadro, del libro, de la pantalla” (Barthes, 1974: 73). Una semiótica de la representación contraria a los textos del deseo y del goce que ponen en crisis la nominación del lenguaje.

Los fragmentos citados de la bitácora sexual de Optimus no transmiten una estética del placer y menos aún del goce, sino que las descripciones de los encuentros sexuales del protagonista con prostitutas<sup>6</sup> ubica a la novela en la tradición literaria de la “mala vida”, cuyo arquetipo es el libro *La mala vida en Buenos Aires* (1908) de Eusebio Gómez. Oscar Conde (2018) demuestra que *La mala vida en Buenos Aires* (1908)

---

<sup>4</sup> No obstante, implica una línea de continuidad con la “estética maldita”, que retomaré.

<sup>5</sup> En su insoslayable texto, Bataille (2000) advierte que la actividad sexual no es necesariamente erótica. El erotismo difiere de la mera sexualidad, ya que moviliza la vida interior y produce un desequilibrio del ser.

<sup>6</sup> Es importante destacar que, en 1931, se reestablece la vigencia de la Ordenanza Municipal del 30 de diciembre de 1925, que prohibía la prostitución (Conde 2018).

condensa la inserción en la esfera literaria de la serie de discursos científicos o pseudocientíficos que pueden englobarse en la categoría de escritos didácticos sobre la delincuencia y entre cuyos tópicos fundamentales está la prostitución.<sup>7</sup> En esta serie literaria, y más próximo al contexto de escritura de Filloy, debo destacar *Nacha Regules* (1919) e *Historia de arrabal* (1922) de Gálvez.<sup>8</sup> Si bien en la bitácora de Optimus no se leen comentarios moralizantes, la frase rápida y distanciada propia del trabajo de campo parece remitir de forma paródica a este tipo de discursividades. Ilustra este sentido el siguiente fragmento de *Op Oloop*: “Así mi puntualidad erótica se convirtió en apremiante anhelo matemático. La “posesión” pasó de la carne a la estadística. Y no sé qué raro encanto hallé asimilando el sexo al número que, desplazado el deleite de la cópula, lo recobré en la dicha del cómputo” (Filloy 1934: 207).

A la vez, estos mismos episodios están dotados de otro sentido, o más precisamente su sentido no se agota en la ‘mala vida’, sino que siguen un camino que aprecia una fuerza excesiva, dolorosa, mórbida: “la historia de amor (la aventura) que es el tributo que el enamorado debe pagar al mundo para reconciliarse con él” (Barthes 1998: 17).

---

<sup>7</sup> Para Conde (2018) la “mala vida” ingresa a la literatura argentina de principios del siglo XX fundamentalmente a partir de dos tradiciones. La primera conformada desde una serie de textos que cataloga como didácticos y cuyo arquetipo es *La mala vida en Buenos Aires* (1908). La segunda compuesta por una serie heterogénea de textos englobados en la categoría de “literatura marginalizada”: literatura folletinesca, milongas picarescas y poemas prostibularios. Si bien no es parte del corpus de este libro, es interesante señalar la inscripción de los poemas prostibularios de *Balumba* dentro de la segunda tradición. También es un detalle para destacar que el Estafador en *¡Estafen!* lea durante su reclusión *Las canciones lesbianas* de Cydno de Mytilene.

<sup>8</sup> En el vínculo entre *Op Oloop* y las novelas de “la mala vida”, requiere especial atención las dos novelas de Gálvez, sobre todo *Nacha Regules*. Si bien Gálvez eludió las problemáticas sociales más conflictivas como las redes delictivas y la prostitución legalizada, supo tratar el tema prostibulario más desde la crítica social que desde la condena moral o el detallismo sórdido, una elección que se corresponde con su publicación por entregas en *La vanguardia*, de adscripción socialista (Gramuglio 2013). La importancia de una explicación social de la prostitución tiene sus parangones, como se verá más adelante en este capítulo, en el relato de la vida de Kustaa, la prostituta con la que Op Oloop tiene su coito número mil.

En mi opinión, el elemento central que confiere a *Op Oloop* la categoría crítica de novela erótica no se encuentra, por lo tanto, en la descripción de los encuentros sexuales, sino en el amor representado desde el desequilibrio de la identidad del personaje y en la inestabilidad de la nominación del texto. En las ‘escenas del lenguaje’ de *Optimus* se reconoce un trastorno de su identidad, no por las palabras empleadas – “las palabras no son jamás locas (a lo sumo son perversas)” [Barthes 1998: 15]– sino por su sintaxis.

En esta línea de reflexión teórico-crítica sobre el discurso amoroso, el trabajo transgresivo sobre la lengua cuestiona la propia probabilidad de la referencia: la “descripción científica, no está a la altura de la desmesura propia de la angustia amorosa. Y, justamente, para responder a esta desmesura, el relato se hace primariamente incoherente (...) evoca por tanto el estado crepuscular de una conciencia turbada por el deseo” (Kristeva 1987: 326-327).<sup>9</sup>

Los parlamentos del protagonista, sus palabras transmiten algo de ‘alucinación verbal’ y el efecto de estos arrebatos es el suspenso de la coherencia de la frase sostenida por la sintaxis, que se dinamita ante la percepción del ser amado o ante la excitación exacerbada que al personaje le produce cualquier contacto corporal:

¿Franzi? ...Sí, conmigo.....<sup>10</sup>Oh Franzi!.....Muy mal.....Quién iba a pensarlo!.....Perdido...completamente perdido.....¿Qué no?...sí. Y la clave está en la mordedura.....¡En la mordedura!.....¡Qué brazos los tuyos!...suculentos (...) ¡Oh, mi sooom-bra!.....Maltrecha por horribles mordiscos de cocodrilo.....Afirmo que no...Parece igual, pero es

---

<sup>9</sup> Una de las intenciones de *Historias de Amor* de Julia Kristeva es formular una teoría de la metáfora en ciertas condiciones específicas del sujeto de la enunciación. Entiende la metáfora “en el sentido general de un transporte de sentido, a esta economía que afecta al lenguaje cuando el sujeto y el objeto de la enunciación confunden sus fronteras” (Kristeva, 1987: 236); en el transporte amoroso, los límites de las propias identidades se pierden a la vez que se difumina la precisión de la referencia y del sentido del discurso amoroso. Por lo tanto, la ‘metaforicidad’ anuncia una incertidumbre de la referencia, una aspiración no solo al ser, sino “al des-ser” (Kristeva 1987: 240).

<sup>10</sup> La cantidad variable de puntos suspensivos es copia textual de la novela.

distinta (...) No quiero enturbiar tu sombra de diamante en el agua.....No quiero.....Tu sombra sufriría.....Porque, ¿sabes?: las sombras sufren.....Tus intenciones me duelen como un dolor físico.....Mi sombra se decolora ya en una epidemia de fracasos desvaídos.....¡No!...¡Déjame!.....Debo gemir.....Yo también predico consuelos desde el púlpito cordial.....¡Pero es inútil....In-útil.....soy un sacerdote maldito.....¡Huy!...mordido por mordeduras inexorables.....¡Nada, nada!...necesito nutrirme de silencio..... del silencio nutritivo de la muerte.....Sí, Franzi, ¡my baby!, porque tu arrogante inocencia es peor que la perversidad.....y morderme yo mismo .....¡huy!.....demonio lógico de un infierno lógico.....huy.....como una hiena reversible.....cuya imagen saltando desde la ficción.....huuuuyyyy.....huuuuuyyyyyyyy....mordiera eternamente mi alma.....¡Aaah!... (Filloy 1934: 196-198)

—¡EHON ANUGNIN ED OGNOPSIDON!  
—¡NO-NIN-DIS-GU-PON-NA-NO-GO-DE-CHE!  
—¡EHC-ED-ON-OG-AN-NOP-UG-SID-NIN-ON! (Filloy 1934: 23)

El fragmento escogido, de siglas inconexas, que corresponden a una continua deformación de la frase “no dispongo de ninguna noche”, se origina en el preciso momento que un masajista toca de manera inadecuada el pie de Optimus. Esta circunstancia si se quiere ínfima, aleatoria, merece la siguiente observación por parte del narrador:

En efecto: padecía ya un feroz y vocinglero acoso interior. La frase que emergió natural, como un dictado de la subconsciencia, renacía ahora, proliferada, en los sectores más diversos del espíritu. Rebotaba en las paredes del alma, trizándose en lampos y gritos. Se entrecruzaba repetida en leyendas sonoras de neo-lux por los bulevares de la endopatía. Y hervía, coruscante y estridente, en un verdadero pandemónium. (Filloy 1934: 22)

La cita anterior da cuenta también de una constante a lo largo de la novela: la reflexión sobre el estado psicológico de Op Oloop. La figura del narrador en tercera persona articula su punto de vista a través del estilo indirecto libre. Permite al lector la interiorización de los sentimientos y sensaciones del personaje. De esta manera, presenta la ‘psiquis’ de Optimus como un caso de estudio médico, una percepción reforzada desde las voces de los diferentes personajes, incluido el propio protagonista. Con diferentes matices, el diagnóstico de las alteraciones en el carácter de Op Oloop es el mismo: se debe a su enamoramiento de Franziska, con quien está a punto de contraer matrimonio.

El amor es, por lo tanto, la temática principal de la novela. Pero es fundamentalmente una novela erótica porque presenta el amor y la pasión sexual desde su capacidad de alteración. El “ser” que es Op Oloop se desequilibra. El personaje se encuentra en estado de suspensión en el que abandona el cuerpo mecanizado afín a la utilidad social: se tropieza, se marea, se evade, hasta el punto de buscar su destrucción en la muerte.

No por nada, sino muy por el contrario, precediendo el clímax de la novela, que es también su final desdichado, se encuentra la descripción de las vivencias de Optimus desde las deformaciones perceptivas del vértigo: “Al entreabrir los ojos, la calle se verticalizó. Entonces, el asfalto hecho goma se adhirió a sus párpados. Y le tiraba, le tiraba con tanta fuerza” (Filloy 1934: 277).

### **La novela maldita: erotismo, muerte y transgresión en los años 30**



Amor y muerte es uno de los vínculos más revistados en la literatura occidental. A fines de la década del 30, solo cinco años después de la publicación de *Op Oloop*, Denis De Rougemont en su ensayo *El Amor y Occidente* ([1939] 1945) sostiene, respecto del amor mortal, “si no es toda la poesía, es por lo menos todo lo que hay de popular, de universalmente conmovedor en nuestras literaturas” (De Rougemont 1945: 15) e, incluso, más contundente, afirma que “El amor feliz no tiene historia en la literatura occidental” (De Rougemont 1945: 53). La hipótesis de De Rougemont, que discute con el psicoanálisis freudiano, entiende que la construcción de un amor pasional destructivo opuesto al amor dentro del matrimonio tiene sus orígenes históricos y culturales a fines del siglo XII, cuando las reglas caballerescas imponen el amor cortés frente a la moral feudal. En ese momento, se consolida el mito de Tristán e Isolda, cuyo análisis es el eje de *El amor y Occidente*. Según De Rougemont, el *Roman de Tristan* adquiere el carácter de un mito debido al imperio que ejerce en las personas sin siquiera ser percibido y por su capacidad de conjurar un instinto que puede poner en peligro el ordenamiento social. El mito de Tristán permite, en definitiva, “expresar el hecho oscuro e inconfesable de que la pasión está ligada a la muerte y que provoca la destrucción de quienes se abandonan a ella con toda su alma (De Rougemont 1945: 21). Consolida el imaginario de que en el amor pasional “la proximidad de la muerte es aguijón de la sensualidad” (De Rougemont 1945: 55).

Esta misma idea se mantiene en el erotismo: “el impulso del amor, llevado hasta el extremo, es un impulso de muerte”<sup>11</sup> (Bataille 2000: 46). En la sexualidad, la intensidad se incrementa cuando se vislumbra la destrucción del ser, es decir, cuando el desequilibrio que genera el erotismo es extremado y la búsqueda humana por la

---

<sup>11</sup> Esta definición se repite con variantes en *La literatura y el mal*: “El erotismo es, creo yo, la ratificación de la vida hasta en la muerte. La sexualidad implica la muerte” (Bataille 2000: 27) / “La pureza del amor es redescubierta en su íntima verdad que, como ya he dicho, es la de la muerte” (Bataille 2000: 46).

continuidad perdida en el nacimiento concluye en su disolución definitiva (Bataille 2000).<sup>12</sup>

La íntima conexión entre erotismo, muerte y transgresión es, por lo tanto, un criterio central tanto en De Rougemont (1945) como en Bataille (2000). Pero es en *La literatura y el mal* ([1957] 2002) donde Bataille ofrece de manera más detallada la relación de las figuraciones literarias con el amor en tanto ‘mal’.<sup>13</sup> La literatura es “lo esencial o no es nada” (Bataille 2002: 19). Adquiere su soberanía por trascender los fines utilitarios de la sociedad y, entre ellos, el más importante: el de la conservación de la vida. Si *El Amor y Occidente* es una obra fundamental para entender el papel de la literatura como modo de contención en un marco ficcional de pasiones peligrosas para el orden social (“el éxito de *Tristán* consistió en ordenar la pasión en un marco en que pudiera expresarse mediante satisfacciones simbólicas” [De Rougemont 1945: 22]), *La literatura y el mal* establece la conexión del erotismo con la creación de la forma literaria. La emoción literaria auténtica deviene por la ruptura que produce la muerte, “ruptura sin la cual nadie alcanza el estado de trance” (Bataille 2000: 34). La literatura manifiesta, por lo tanto, la violencia de la parte del ser irreductible a los límites de la razón, de la infracción que conduce a lo sagrado.<sup>14</sup> De este modo, Bataille (2000) aleja

---

<sup>12</sup> Como señala Néspolo (2013), Georges Bataille postula que el erotismo surge de la dialéctica entre lo continuo y lo discontinuo: “entra en la ‘cultura’ de la mano de la ‘prohibición” (Néspolo 2013: 19).

<sup>13</sup> No es Bataille, sin embargo, el primero en hablar de malditismo en la literatura. Su inicio, también francés, precede al siglo XX, al remontarse a *Los poetas malditos*, de Paul Verlaine, publicada en 1884 y ampliada en 1888. En este libro de ensayos, se destaca la vida y obra de seis poetas: Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Marceline Desbordes-Valmore, Auguste Villiers de L’Isle-Adam y Pauvre Lelian (anagrama del propio Verlaine). *La literatura y el mal*, escrita setenta años después, continúa la tradición de Verlaine de aunar la biografía con la producción de los escritores malditos; no obstante, la vigencia de las ideas de Bataille junto con el hecho de que no restringe la literatura maldita a las formas poéticas hacen que *La literatura y el mal* cobre un rol importante en este capítulo.

<sup>14</sup> Bataille considera que antes del cristianismo lo impuro componía la esfera de lo sagrado. El cristianismo expulsó lo impuro del mundo sagrado, lo que generó en Occidente la paradoja de que el acceso a lo sagrado sea el Mal (contraste necesario para advertir el Bien), al mismo tiempo que se lo considera profano (Néspolo 2013).

la producción literaria de la funcionalidad social: únicamente la literatura “podía poner al desnudo el mecanismo de la transgresión de la ley (sin transgresión, la ley no tendría finalidad), independientemente de un orden que hay que crear. La literatura no puede asumir la tarea de ordenar” (Bataille 2002: 33) y, en ella, el uso de las palabras sobrepasa el servicio a la significación.

La lista de los “malditos” de Bataille (2002), de aquellos escritores con la capacidad de inscribir la potencia del mal en su literatura, comprende a Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, William Blake, Sade, Proust, Kafka y Genet. En la Argentina, la literatura maldita tiene una notoriamente escasa tradición. Damián Tabarovsky asevera que los escritores argentinos “son todos buenitos”; Ricardo Strafacce considera que la escena literaria local es siempre “progresista y correcta”; y Diego Bentivegna sostiene que “las grandes figuras de la literatura argentina son antimalditas: Borges; Cortázar, ese militante de la buena conciencia que está siempre donde tiene que estar y como tiene que estar; Adolfo Bioy Casares; Juan José Saer. Son la línea hegemónica de la literatura argentina contemporánea” (citado en Alemian 2014: 182).<sup>15</sup> Sin embargo, algunos nombres de la literatura argentina remiten de manera inexorable al malditismo: Osvaldo Lamborghini, Néstor Perlongher, Alejandra Pizarnik, Carlos Correas, Copi<sup>16</sup> y, en el marco de los años 30, Barón Biza, son parte de ellos. Este último autor nos interesa especialmente porque su novela *El derecho de matar* habilita un análisis comparativo con *Op Oloop* y, consiguientemente, la pregunta por la posibilidad de insertar a un respetable juez provincial dentro de esa lista maldita.

---

<sup>15</sup> Las afirmaciones de Damián Tabarovsky, Ricardo Strafacce y Diego Bentivegna son reunidas por Alemian (2014).

<sup>16</sup> Dado el vínculo entre sexualidad y nación trabajado en este capítulo, considero oportuno reponer el análisis de Link (2009) sobre la obra de Copi. Según su lectura, Copi propone una ética y una estética trans (transexual, transnacional, translingüística). De este modo, la suspensión de las leyes universales, en especial la de los géneros y las sexualidades, genera universos que se oponen al Estado-nación. Copi se propone la creación (imposible, aclara Link) de comunidades posnacionales desde una antropología y una soberanía nuevas.

Barón Biza, también nacido en Córdoba como Filloy, publica *El derecho de matar* (1933) un año antes que *Op Oloop* salga a la luz. Ambas novelas son censuradas por el Estado. Pero mientras que Barón Biza es encarcelado y, tras su liberación, vivencia el éxito editorial de su obra, la experiencia de Filloy y de su novela es considerablemente más modesta. Impulsado por la exposición del proceso judicial al que es sometido Barón Biza, *El derecho de matar* se convierte en el mayor *bestseller* de la época (Gallo, 2008);<sup>17</sup> por su parte, la amenaza del secuestro en imprenta es suficiente para que *Op Oloop*, como el resto de la producción de Filloy de la época, se restrinja a una circulación privada.<sup>18</sup>

Filloy, juez que vivió 100 años, no cumple el paradigma del escritor maldito, más frente a Barón Biza, aristócrata misógino y suicida.<sup>19</sup> Aun así, considero que *Op Oloop* es una obra tan “maldita” como *El derecho de matar*.<sup>20</sup> Esta afirmación no se sostiene particularmente en que, a lo largo de la trama, la muerte y el instante de embriaguez sensual se confunden hasta conducir a Optimus al suicidio, un motivo que, como indica De Rougemont, articula la literatura occidental moderna. Tampoco,

---

<sup>17</sup> La segunda edición cuenta con veinticinco mil ejemplares, la tercera duplica ese número y llega, en total, a seis ediciones (Gallo 2008).

<sup>18</sup> Aun así, recibe cierta acogida pública. Dentro de esta, la del escritor español Camilo José Cela. Al respecto ver Magnus (2017: 160-162) y De Olmos (2016). En relación con la circulación privada de la novela, es interesante sumar la idea de Strafacce quien alega que “un escritor maldito es el que sustrae su cuerpo de la escena literaria, de la vida social de la literatura, y al sustraerse sustrae también sus textos” (Alemian 2014).

<sup>19</sup> El origen de Barón Biza es antitético al de la humilde familia de inmigrantes de Filloy. Nació en el seno de una familia dueña de numerosos latifundios en Córdoba. También la historia marital de ambos escritores es cabalmente distinta. Filloy contó en numerosas entrevistas que se enamoró de su esposa por correspondencia y se casó apenas pudo verla (“Nos conocimos la tarde de un viernes, nos pusimos de novios el sábado, nos comprometimos el domingo y nos casamos el lunes”); su matrimonio duró casi cincuenta años hasta la muerte de ella. Barón Biza tuvo dos esposas. La primera, Myriam Stefford, una actriz suiza, murió en un accidente aéreo en el que se sospechó que él estuvo involucrado. La segunda, Rosa Clotilde Sabattini, hija de Amadeo Sabattini, es desfigurada con ácido sulfúrico por el propio Barón Biza, hecho tras el cual se suicida. Estuvo exilado en Uruguay durante el gobierno de Urriburu y luego fue encarcelado. Es en prisión desde donde publica *El derecho de matar*. Para un estudio exhaustivo de su vida, véase Candelaria de la Sota (2008).

<sup>20</sup> Gastón Sebastián Gallo (2008) realiza un trabajo comparativo entre la literatura de Filloy, Barón Biza y Lascano Tegui.

necesariamente, a la existencia de elementos comunes de la trama entre *Op Oloop* y *El derecho de matar*: el anticlericalismo, la prostituta que es en realidad un familiar cercano, el suicidio final del protagonista. Por el contrario, se fundamenta en que la construcción del erotismo se configura temática y formalmente en oposición al orden de la razón; es decir, implica también su separación frente a la normatividad que rige el Bien. Como señala Bataille: “la muerte y el instante de embriaguez divina se confunden, porque ambos se oponen igualmente a las intenciones del Bien, basadas en el cálculo de la razón. Pero, al enfrentarse a ellas, la muerte y el instante presente son el fin último, el desenlace de todos los cálculos” (Bataille 2002: 32). Esta concepción sobre el mal en la literatura articulada por Bataille es retomada en las definiciones de Américo Cristófalo (citado en Alemian 2014: 179-180, 183) sobre la literatura maldita. El crítico argentino señala que “históricamente el maldito es el que enfrenta la literatura con la moral dominante, del progreso, de la perfectibilidad humana y de la razón ilustrada, el ideal humanista de un mundo en equilibrio” (Alemian 2014: 179),<sup>21</sup> en relación, explica, su contacto con la fuerza destructiva del mal se da a través de “formas y figuras del mundo sagrado, como el sacrificio, la muerte, el fetichismo sexual” (citado en Alemian 2014: 180).

La racionalidad del Bien se hiperboliza en el comportamiento obsesivo de Optimus Oloop. Su faceta “normal”, la del hombre no dominado por las pulsiones sexuales, es congruente con el ordenamiento social hipernormativizado que representa la dictadura militar de los años 30. Según Jaime Rest (para quien “toda obra de arte es una compleja estructura simbólica dotada de valor polisémico” [Rest 1968: 10]) el mal en la literatura debe pensarse en el contexto que le es contemporáneo. La clave, entonces, se encuentra en dirimir cuáles son los elementos de las literaturas del mal “en

---

<sup>21</sup> La aseveración de Cristófalo se encuentra también en Alemian (2014).

función de sus luchas políticas, de sus deseos sociales y de los imaginarios y cosmovisiones” (Crespi 2013: 318) que hacen que sean “desplazadas al territorio de lo patológico, al conjuro de la enfermedad” (Crespi, 2013: 317), a ser acalladas por la censura por parte “de los poderes de (la verdad de) turno” (Crespi 2013: 318). Concretamente, ¿qué es lo que hace de *Op Oloop* una novela proclive a la censura? ¿A ser acusada de pornográfica? En los años 30 argentinos, el imperio del Bien implica una construcción del amor heterosexual, ligada al orden familiar burgués, a la moral católica y a la represión del goce erótico. La rigidez de estos estándares aparece tematizada en la novela y patentiza el doblez irracional y la hipocresía necesaria para perpetuar su funcionamiento:

La moral en curso, que admite todo género de constricciones a los instintos, que los sume en la angustia de inenarrables oprobios clínicos, ha estatuido la ignominia de la maceración, hundiendo la carne en la penitencia, en vez de sublimarla en la libertad de su esplendor y disfrute (Filloy 1934: 69).

[...] el instinto sexual supera las censuras, los convencionalismos y la moral que los traba (Filloy 1934: 64).

Cualquier padre sabe que el remedio de su hija está en suspenso en la bragueta del varón que ama o en la bragueta de quienquiera que imante la afinidad. Pero no afronta el compromiso de dárselo o dejarla hacer. Prefiere que sucumba macilenta, lánguida, en las pesadumbres del delirio (Filloy 1934: 69-70).

Exponer la arbitrariedad de las pautas del comportamiento sexual respetable conlleva a su desnaturalización. En este mismo sentido, funciona la imagen de Op Oloop como un hombre díscolo al borde del estallido (“su paso uniforme, automático, le llevaba a las lejanías de cualquier parte. A un lugar donde explotara su descomunal ampolla de aire. Porque reventando, sólo reventando, encontraría de nuevo el formato de su realidad”

[Filloy 1934: 65]). La imposibilidad de seguir reprimiendo su sexualidad solo encauzada en un placer matemático, taxonómico, implica una amenaza directa para el ordenamiento social.

En el capítulo “12:50”, Optimus decide abandonar el baño turco para vagar sin rumbo por la ciudad. Su andar es el de un *flanêur* desarticulado, inarmónico, que emplea los medios de la metrópolis moderna, pero para difuminar su imagen urbana. Así, Op Oloop le paga a dos *chauffeurs* distintos para poder dar vueltas de manera indefinida por la Plaza del Congreso. Arriba de los taxis, “experimenta un asco insobornable a su cultura” (Filloy 1934: 37), “ya no distingue nada, sino un gran silencio enmarañado (...) absolutamente otra cosa que un zumbido tenaz, que se alejaba y venía; que rayaba por detrás el cristal de sus ojos obligándole a cerrarlos, y rayaba por fuera el caracol de sus oídos obligándole a abrirlos (...) El zumbido no cedió en ningún momento” (Filloy 1934: 36). Ese mareo indómito termina en un choque que alerta a las fuerzas del Estado. Es importante subrayar que lo que le preocupa al policía de tránsito no es el accidente. Si le pide a Op Oloop que se apersona el otro día en la seccional es porque ve en él a un hombre al borde de perder el control sobre sus emociones: “el Inspector quedó intrigado respecto a la condición del pasajero, más que del accidente mismo (...). El [sic] había notado algo. En ciertos delincuentes la presión interna es tan grande, que les abomba la cabeza, les hincha los ojos, y trasudan su dicha antes de parir con sangre el parto del crimen” (Filloy 1934: 40).

La preocupación del policía al detectar el inminente estallido emocional de Optimus remite metafóricamente al contexto de los años 30. Luego del Golpe de septiembre, la acumulación de regulaciones y prohibiciones que enmarcan el tema del ordenamiento callejero de Buenos Aires dibujan “un mapa que delimita una multiplicidad de espacios de intervención” (Caimari, 2012: 97), invoca “los ‘malos

usos' de la calle y las modalidades no civilizadas (“desbordadas”, “violentas”, “ruidosas”)” (Caimari, 2012: 99). En la novela de Filloy, lo urbano y la irracionalidad del mal se articulan para resquebrajar el ordenamiento urbano restrictivo. En su deambular por la ciudad, Optimus Oloop percibe la dilución de los contornos que fijan su propia identidad: “Aquende mi alma, en la sensación casi física de la carne, veo un yo fuera de foco, deformado, sin precisión. El hombre firme, concreto, austero, que había en mí, se ha evaporado. Soy un hombre *flou*” (Filloy 1934: 42). En paralelo, la descripción de la metrópolis desde las deformaciones sensoriales de su protagonista “*flou*” es elástica y fragmentada, por momentos amorfa. Pierde su racionalidad y confunde los sentidos:

Op Oloop salió pronto del pavimento liso...las imágenes que resbalaron breve rato por sus sentidos, lavándolos con la limpia realidad de otrora, comenzaron de nuevo a embrollarse. Ya no distinguía nada, sino un gran silencio enmarañado. Y en ese gran silencio enmarañado, absolutamente otra cosa que un zumbido tenaz, que se alejaba y venía: que rayaba por detrás el cristal de sus ojos obligándole a cerrarlos, y rayaba por fuera el caracol de sus oídos obligándole a abrirlos. (Filloy 1934: 36)

El Estadígrafo no se fijaba en ello. Ni podía fijarse. Su vista estaba clavada en el zumbido, abogándose la facultad del oído, que flotaba yerto en la vocinglería del tráfico urbano. (Filloy 1934: 38)

Como en otras de sus obras del período, Filloy propone un diagrama nacional a contrapelo de la centralidad porteña. Creo necesario resaltar que esta novela transcurre en la ciudad capital. Se ubica en ella para resquebrajarla desde adentro: *Op Oloop* es la única novela de Filloy de los 30 que sucede “allende”, es decir, en Buenos Aires. La representación de la ciudad porteña en *Op Oloop* refiere tanto a la metrópolis represiva de los años 30 como a la cuna civilizatoria que proveyó un artefacto capaz de



sedimentar la imagen del interior provinciano como un otro bárbaro, incluso extranjero (Ocampo 2005).

Es importante recordar que la ciudad como lugar de desenfreno es un tópico recurrente de la literatura “maldita”. Además, en el caso específico de la Argentina, la concepción de Buenos Aires como lugar que propende a la corrupción moral de la Nación es propio de los discursos cientificistas decimonónicos, de cuya autoridad, ideas y estructuras narrativas se valen los escritores naturalistas para fijar los sujetos indeseables que deben ser excluidos de la comunidad nacional (Nouzeilles 2000).<sup>22</sup> Sin embargo, estas construcciones muestran que la amenaza de lo patológico a la familia decente argentina (Nouzeilles 2000) se sitúa en los márgenes de la ciudad, en ciertos “focos impuros” (Dovio 2008: 2). Describen lo ajeno y lo poco conocido. Por el contrario, el espacio de corrupción moral en *Op Oloop* se ubica en el corazón aristocrático de la ciudad. El prostíbulo que visita Optimus se encuentra en la avenida “Santa Fe, a cuadra y media de Callao” (Filloy 1934: 234). Y el deambular que realiza el personaje no traspasa los lindes hacia el sur porteño; traza un circuito que va desde Plaza Italia hasta Plaza de Mayo y que tiene como nodos Plaza Congreso, la avenida Alvear y la intersección entre Santa Fe y Callao. En los años 30, la configuración cultural (Grimson 2011) hegemónica de Buenos Aires negaba la desigualdad social que la constituía. La marginalidad notoriamente presente en el emplazamiento de la calle Canning (Caimari 2012) y en Villa Desocupación se percibían como una amenaza para el ideario de Buenos Aires como centro cultural de la Nación. En este sentido, es contundente una tapa de *Caras y Caretas* de 1933 recuperada por Caimari (2012) donde se ilustra al jefe de Policía y al ministro del Interior, arremangados y con escobas en la mano, barriendo de la ciudad a los “indeseables” y “la delincuencia”. A este imaginario

---

<sup>22</sup> Los ejemplos paradigmáticos son *¿Inocentes o culpables?* (1884) del médico Antonio Argerich y *En la sangre* (1888) de Eugenio Cambaceres.

social parece responder de manera refractaria *Op Oloop* al representar los “bajos fondos” de la ciudad inscriptos en el seno de la aristocracia. Exhibe el entramado complejo, heterogéneo y desigual que contrasta con la imagen monolítica y civilizada de la capital, eje identitario del proyecto liberal en el que la “sociedad perfecta de la ciudad de Buenos Aires empezó a reemplazar metonímicamente a la nación” (Salessi 1995: 19). La alteridad como forma endémica de la identidad nacional y no como un factor externo capaz de ser diseccionado, “barrido” o expulsado queda de manifiesto cuando el narrador compara el alma de *Op Oloop* con el croquis urbano:

Pero en el espíritu hay avenidas, calles y callejuelas...Barrios estupendos de comercios opulentos. Sectores lóbregos y sucios. Cuadrantes oscuros y trágicos. ¡Igual que afuera! Al lado de Floridas resplandecientes de lujo y voluptuosidades, Recovas infames en donde pululan los vicios y fermentan los instintos. Próximos a los centros magnos del arte, la banca y el gran mundo, tolderías malogradas, abulias que pernoctan en Villa Desocupación y fuerzas nunca exhaustas, que se expulgan en la miseria. (Fillooy 1934: 35, 36)<sup>23</sup>

En *Op Oloop*, la imagen de la ciudad como espacio social urbano injusto comprende la dislocación del lugar, no solo asignado a la delincuencia, sino también, y aún más, de la moral réproba y el comportamiento elevado. Sostiene la correspondencia entre ambas dimensiones; la complicidad del modelo civilizador y de la moral burguesa con la marginalidad y los “focos impuros”. Los espacios de vicio se construyen en la novela como núcleos de desahogo regulado, necesarios para sostener un ordenamiento urbano restrictivo. Son signos de la hipocresía civilizatoria y, a la vez, de su inminente implosión. Así lo expresa el personaje de “el Macrof”, Gastón Marietti, para quien la

---

<sup>23</sup> Vale la pena recordar que los siete linyeras de *Caterva* inician su recorrido en Villa Desocupación. La primera villa porteña cumple un papel destacado en las representaciones literarias de la marginalidad del período. Entre ellas, se puede desatacar “La marcha del hambre” (1933) de Elías Castelnuovo.

prostitución no tendría razón de existir en un orden social sin la coerción de la moral dominante: “Mientras el amor sea reputado un tabú por la moral en auge, mientras yazga inasequible a los instintos (...) nosotros, los tratantes de blancas, tendremos todavía un rol mesiánico” (Filloy 1934: 189).

En esta novela de Filloy, la urbanidad pareciera estar asociada más al refreno pasional que a la corrupción moral. Optimus, quien “era la más insigne creación de auto-disciplina que conociera Buenos Aires” (Filloy 1934: 9), estalla cuando ya no puede hacerse cargo de su “urbanidad”:

Quien haya vivido inspeccionándose, constriñéndose, tratándose, arriba casi sin querer a módulos de *urbanidad* inexcusable. Corrección. Pulcritud. Candidez. Las palabras, los gestos, las actitudes, resumen entonces la labor de años y años; y el hombre deviene casi tonto; porque empezando el respeto a los demás, por el respeto a sí mismo, uno peca por respetarse demasiado. (Filloy 1934: 37. La cursiva es mía)

Es consecuente, entonces, que a medida que Op Oloop pierde su “urbanidad” construya para liberar sus instintos un contexto antagónico, irracional, atávico. Lo mismo ocurre con Franziska. Al finalizar el capítulo “12:50”, ambos se encuentran en un mundo fantasioso, de pasiones salvajes asociadas con el reino animal:

Pájaros locos, sus incoherencias alzaban vuelo intermitente del nido de su boca. Un perfume lujurioso de selva húmeda parecía embalsamar y, en seguida, ofenderla de miasmas. Sus dedos contráctiles se enmarañaban en sus cabellos y en los encajes de su blusa. (Filloy 1934: 66)

Pero ellos escuchan el murmullo de sus almas, lejano aun, como un himno védico a través de la jungla. Ellos escuchan y se absorben. Ellos escuchan y se bañan en sus ondas. Se sienten ya. (Filloy 1934: 83)

– En esta fronda malsana, que emite venenos lancinantes y una fétida lividez de morgue.

– ¿Tus brazos son lianas o manojos de víboras? (Filloy 1934: 92)

La exuberancia vegetal como símbolo de una sexualidad desbordante constituye un motivo literario, explorado, entre otros por Lautremont, y, más recientemente y en nuestra región, por Marosa di Giorgio (Néspolo, 2013). En todos los casos, presenta un erotismo indómito e incluso amenazante. Sin embargo, y como desarrollaremos en otros apartados del capítulo, en las fantasías que comparten Op Oloop y Franziska más que la seducción por la unión de sus cuerpos, que solo se plasma en caricias y besos, lo que los conecta es el arrebató que genera lo prohibido. Si convenimos que la restricción es propia de la dinámica del placer, importa entonces determinar qué es lo que constituye el objeto de deseo que no se permite poseer. En otros términos, si el comportamiento amoroso es un constructo histórico-ideológico, lo mismo debe indicarse de las normas que refrenan la pulsión sexual y son el germen del erotismo. Las fantasías de Op Oloop y Franziska no vencen “el principio de realidad” en una libre autorrealización del Eros (Marcuse 1983), sino que reconfiguran la realidad para evidenciar cuan alejados de los parámetros sexuales hegemónicamente aceptables se encuentra lo anhelado por ellos.

## **Bibliografía**

- Alemian, Ezequiel (2014). *Impresiones*. Buenos Aires: Editorial Excursiones.
- Ambort, Mónica (1992). *Juan Filloy, el escritor escondido*. Buenos Aires: Aguilar.
- Barón Biza, Raúl (1933). *El derecho de matar*. Buenos Aires: Bijou.
- Barthes, Roland (1974). *El placer del texto y lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (1998) [1977]. *Fragments de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI.
- Bataille, Georges (2002) [1957]. *La literatura y el mal*. Madrid: Biblioteca Filosofía. Editorial Nacional.
- Bataille, Georges [1957] (2000). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.

Caimari, Lila (2012). *Mientras la ciudad duerme: pistoleros, policías y periodistas en Buenos Aires, 1920-1945*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Conde, Oscar (2018). "La "mala vida" en Buenos Aires. Entre el ensayo criminológico y la literatura marginalizada". *Zama*, 10, 10, 37-56.

Crespi, Maximiliano (2013). *Jaime Rest: Función crítica y políticas culturales (1953-1979): De Sur al Centro Editor de América Latina* (Tesis de doctorado). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

De la Sota, Candelaria (2008). *El escritor maldito: Raúl Barón Biza*. Buenos Aires: Vergara.

De Rougemont, Denis (1945) [1939]. *El amor y occidente*. México: Leyenda.

Filloy, Juan (1934). *Op Oloop*. Buenos Aires: Ferrari hnos.

Filloy, Juan (1937). *Caterva*. Buenos Aires: Ferrari hnos.

Gallo, Gastón (2008). La renovación en el margen: Lascano Tegui, Baron Biza, Filloy. En N. Jitrik. (Dir.). *Historia Crítica de la Literatura Argentina. Rupturas*. Buenos Aires: Emecé Editores.457-486.

Gramuglio, María Teresa. (2013). *Nacionalismo y Cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: e(m)r.

Kristeva, Julia [1983] (1987). *Historias de amor*. México: Siglo XXI..

Link, Daniel (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Magnus, Ariel (2017). *Un atleta de las letras. Juan Filloy*. Córdoba: Eduvim.

Marcuse, Herbert (1983) [1955]. *Eros y civilización. Una investigación filosófica sobre Freud*. Madrid: Sarpe.

Néspolo, María Jimena (2013). Marosa di Giorgio: surrealismo e imaginación erótica. *Mora*, (19), 17-28.

Nouzeilles, Gabriela (2000). *Ficciones somáticas: naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Ocampo, Beatriz (2005). *La nación interior. Canal Feijóo, Di Lullo y los hermanos Wagner. El discurso culturalista de estos intelectuales en la provincia de Santiago del Estero*. Buenos Aires: Antropofagia.

Salessi, Jorge (1995). *Médicos, maleantes y maricas: higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina (Buenos Aires 1871-1914)*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Tomassini, Gabriela (2000). "Acerca de OP OLOOP". En S.T. Colombo y G. Tomassini, *Juan Filloy: Libertad de palabra. Textos críticos y Antología*. Rosario: Editorial Fundación Ross. (75-114).