

Las aventuras del profesor Eusebio Filigranati: muestrario de monstruosidades

ERRECART, Ezequiel / UBA-FUC – ezequierrecart@gmail.com

Eje: *Cuerpo, erotismo, pornografía y pospornografía* Tipo de trabajo: *ponencia*

» *Palabras claves: monstruos-biopolítica-snuff-sexo*

» **Resumen**

En esta ponencia intentaremos pensar la novela *Las aventuras del profesor Eusebio Filigranati* (2003) de Alberto Laiseca, tomando como eje central la figura del monstruo, en tanto exceso, límite y principio de inteligibilidad de “lo vivo”, que combina en si mismo lo imposible y lo prohibido (Foucault, 2001).

La figura de “lo monstruoso” recorre toda la novela, pasando por diferentes posibilidades de encarnación, proponiendo una especie de muestrario de monstruosidades. Es interesante detenerse a pensar estas diferentes figuras y las relaciones que se establecen entre ellas y los límites entre vida y muerte.

En el principio de la novela encontramos una variación del monstruo clásico a partir de la figura de la “vampira”. Más adelante podemos rastrear una inversión de la monstruosidad, centrándonos en la relación incestuosa entre los hermanos y la presencia de la figura paterna. Asistimos también a la figuración de un zombi que supone un desafío para la administración de lo vivo, ya que, si bien la tensión entre la vida y la muerte forman parte siempre de lo monstruoso, en la figura del zombi esta tensión está encarnada, explícita. Y, finalmente, a la presencia de un *cyborg*, “mitad mujer, mitad máquina” (Laiseca, 2013, p. 237) que viene a discutir el límite entre lo natural y lo artificial, a resignificar la concepción de “lo natural”.

Es necesario tener en cuenta que todas estas presentaciones de lo monstruoso tienen su posibilidad de existencia a partir de la presencia del sexo como elemento disparador: es por el sexo o para el sexo que estas figuraciones se vuelven posibles, y esta relación entre la monstruosidad y la sexualidad alcanza su ápice a partir de la realización de las películas *snuff* que ponen en juego y tensión permanente ambos elementos.

› **Una introducción: monstruos por todos lados**

En *Las aventuras del profesor Eusebio Filigranati*, Laiseca despliega un catálogo de monstruosidades que ponen de manifiesto la figura compleja que encarna lo monstruoso. Casi todos los personajes que aparecen a lo largo del texto llevan la marca de “lo monstruoso” como elemento definitorio, permitiendo establecer relaciones y tensiones constantes entre “el monstruo” y “lo humano”, entre “lo vivo” y “lo muerto”, entre “la técnica” y “la naturaleza”. Laiseca construye un universo monstruoso que desafía la lógica biopolítica.

Sostiene Foucault (2001) que el monstruo es producido a través de la norma de lo humano, que establece quienes son considerados “hombres” y quienes, contrariamente, “monstruos” y la monstruosidad permite justificar el ejercicio de poder que establece qué vidas deben ser protegidas y cuáles son consideradas una amenaza., por lo tanto, la monstruosidad aparece como un mecanismo de invectiva biopolítica que tiene por objetivo justificar la marginación, el rechazo y la muerte de cierta población que es considerada un peligro tanto biológico como político.

En el texto de Laiseca, el monstruo no aparece como aquello que se enfrenta a la vida, que la pone en riesgo y que, por lo tanto, es presentado como un disvalor; sino que lo monstruoso, siguiendo a Giorgi aparece como algo que “no es exterior y pura alteridad respecto del hombre, sino más bien un 'interior externalizado' de lo humano” (2009: 35). El monstruo es la vitalidad absoluta, la pura potencia vital.

Para pensar, entonces, cómo Laiseca construye “lo monstruoso” a partir de tensiones, torsiones y reinenciones, intentaremos plantear un posible recorrido a través de los diferentes personajes monstruosos que aparecen a lo largo de la novela.

› **La “vampira”: el poder produce monstruos**

El primer personaje monstruoso que aparece en la novela funciona como una condensación de varios elementos que atraviesan la conformación de todos los monstruos laisequianos: poder, sexualidad y resistencia: “Cuando a una mujer la humillan día y noche, sin tregua ni descanso, suele a veces transformarse en “vampira” (...) Vampira es una chica que sufre esa condición por haber sido vampirizada en su momento. La “vampira”, por el contrario, es un ser formado espontáneamente a causa de las humillaciones. Pronto el planeta entero se va a llenar de vampiras” (Laiseca, 2013: 24).

Las condiciones para que Teresa se transforme en “vampira” implican una doble relación entre sexualidad y política, o sexualidad y poder: los abusos, las humillaciones, sufridas en tanto mujer son las que transforman a Teresa en monstruo. A su vez, este paso de “humana” a “monstruo” implica una cierta resistencia al poder, la posibilidad de que esta transformación monstruosa, que coloca a Teresa por fuera

de lo humano (siendo esto mismo la causa de su sufrimiento), funcione como un modo de colocarse por fuera de lo social y poder llevar a cabo su venganza contra los hombres. La frase cierra con una predicción sobre el futuro del planeta que puede leerse como una exhortación a cierta acción conjunta futura. Esto se refuerza con lo que a continuación, luego de haber matado a la “vampira”, plantea el doctor Filigranati, dejando de manifiesto que el caso de Teresa no es un caso aislado sino una constante en crecimiento dentro de la sociedad:

“Lo que dijo la gorda respecto a que el mundo se va a llenar de “vampiras” es verdad. Está todo lleno de Jack destripadores que no han tenido ni la voluntad ni el amor de reformarse. Porque no hace falta matarlas para matarlas. Ellas son el fusible, constantemente quemado por cuanto loco y reprimido. La humillación de la mujer y el menosprecio por ella están a la orden del día y cada vez va a ser peor” (Laiseca, 2013: 25)

› **“Por el culo no es incesto”**

El segundo apartado de la novela comienza con un epígrafe que reza “El incesto no crea monstruos, solo fija caracteres, buenos o malos” (Laiseca, 2013: 37). Durante todo este capítulo se va a establecer una tensión y una torsión en torno a la categoría de “lo monstruoso”, producidas alrededor de las figuras del incesto y del padre.

En primer lugar podemos observar que se produce una inversión con respecto a la categoría monstruosa del incesto. Si, como sostiene Riva (2011), el incesto, con la conformación del Estado, acarrea la prohibición por ser considerado monstruoso en un sentido literario y literal, es decir, como un acto digno de seres no-humanos, inferiores o perversos; en *Las aventuras del profesor Eusebio Filigranati* esta condición monstruosa del incesto aparece negada ya desde el mismo epígrafe. La relación incestuosa entre el futuro profesor y su hermana aparece enmarcada dentro de los flujos del deseo, y es, este mismo deseo, el que permite desenmascarar lo social detrás de la supuesta naturalidad de la prohibición:

“‘No se puede, eso es malo’, se defendió él. ‘¿Por qué?’ ‘Porque somos hermanos’ ‘¿Y eso que tiene que ver?’ ‘Porque no se puede’ ‘Si se hace es porque se puede’ ‘Pero está mal. Nadie lo hace’ ‘Porque son idiotas. Además René lo hace con su hermana’ (eso, en efecto, se decía de otro chico). ‘Sí, pero son unos degenerados’ ‘¿Por qué?’ ‘Y ... porque sí’ ‘¿No te gustaría volver a verme el culo?’ ‘Claro que yo te quiero, pero...’ ‘¿Y las tetas? Me están empezando a crecer’ Y era cierto. Ante el argumento de las tetas Eusebio cagó fuego.” (Laiseca, 2013: 51-52).

En este diálogo se muestra el carácter arbitrario de la prohibición y la distancia que separa “el nadie lo hace” del nadie lo admite, la distancia que separa lo que está por fuera de los márgenes de lo social de lo que es constitutivo de lo social pero negado en pos de determinadas reglas morales.

En contraposición a la desarticulación del discurso sobre lo monstruoso del incesto, se erige otra figura que encarna “el monstruo”: el padre. Ya desde el comienzo de las relaciones sexuales entre Eusebio y Laurita, aparece la figura del padre articulada en torno a la categoría de “monstruo” y como límite al deseo de ambos: “Eusebio tenía seis años y Laura nueve. Una tarde ella le propuso: 'Vení. Vamos al patio a hacer caca' '¿¡Juntos!?' 'Claro'. A Eusebio la cosa le pareció muy salerosa, pero tenía miedo de que el Monstruo los pescase en lo mejor. Ya se veía encadenado a la misma pared que Montecristo” (Laiseca, 2013: 46).

Esta figura, que siempre va a funcionar como coercitiva para el deseo de ambos personajes, va a ser reforzada por diferentes epítetos que lo relacionan con lo monstruoso: “el Monstruo Interplanetario, el Dr. Drakulenstein” (Laiseca, 2013: 51), “el Alienígena, el Único Dueño de la Verdad, el Señor de la Horca y del Cuchillo?” (Laiseca, 2013:53). A su vez, podemos ver que la figura del padre va a ir adquiriendo ciertas cualidades que lo relacionan con la figura del déspota. En primer lugar en tanto represor de todo deseo que no sea el propio, como se observa cuando se dice que era “Una maravilla de educador. No hay que mirar jamás a los niños ni estudiar sus motivos (...). Lo que uno debe hacer con los niños es reprimirlos. Así saldrán hombres y mujeres de provecho.” (Laiseca, 2013: 56-57). Pero, principalmente, como un déspota familiar, casero, en tanto las políticas que aplica en su propia casa carecen de razón o son totalmente ilógicas, e, inclusive, el castigo aparece como una pura realización del deseo de quien lo aplica y no como una consecuencia lógica por ciertos actos: “Papá ¿puedo salir al patio?' 'No. No podés'. Eusebio pensó: algo habré hecho. Recapituló y nada pudo encontrar. Luego de media hora de angustia (y no obstante estar seguro de la reiteración bíblica) se atrevió a preguntar. 'Papá: ¿pero por qué no puedo salir?'. Con sorna y semisonrisa: 'Pero sí, salí. ¿Por qué no vas a poder salir?’” (Laiseca, 2013: 58).

En torno a la construcción de la figura del padre como un déspota podemos pensar dos puntos centrales. En primer lugar, siguiendo a Foucault (2001), el déspota se construye como monstruo político en tanto se coloca por encima del pacto social, en tanto demuestra la irracionalidad del poder, y podemos ver que, ante los ojos de Eusebio, el padre se adueña de esta figura monstruosa en tanto tiene un comportamiento despótico en su propia casa.

En segundo lugar, podemos pensar la inversión que se produce con respecto a la categoría de “lo monstruoso” aplicada al incesto y al padre. Si el incesto, prohibido por la ley, aparece como “lo monstruoso”, aquello que debe ser eliminado; Laiseca invierte esta relación: la ley, encarnada en el padre-déspota, es lo monstruoso y el incesto aparece como aquello que desarticula la supuesta naturalidad de lo

legal. En este giro podemos ver como Laiseca deconstruye lo que socialmente es aceptado como monstruoso para volverlo sobre las bases mismas que sustentan esta construcción.

>

> **Monstruos vs. Monstruos**

En el capítulo “La humanización de la mafia” nos encontramos con el despliegue de todo un imaginario que pone en relación cuerpo, poder y monstruosidad. Laiseca retoma en este capítulo un elemento central de su poética que Conde de Boeck define como “el tema del cuerpo femenino manipulado (cardinal en el realismo delirante al punto de configurar una sub-vertiente de la propia obra de su autor por medio de su ciclo “sodomasoporno”)” (2015b: 7) Filigranati, por una serie de sucesos no demasiado claros, termina siendo el líder de una organización mafiosa que produce películas *snuff*.

El primer encuentro con esta organización se da de la mano de Tomassi, el secretario general, quien instruye a Filigranati acerca de las actividades que se llevan a cabo y de la historia de esta mafia. A lo largo de las explicaciones de Tomassi podemos rastrear la figura de Don Ramiro, fundador de la organización, quien aparece descrito como “monstruo que tenía castrado de sí todo espíritu femenino” (Laiseca, 2013: 87). También podemos ir viendo como se va estableciendo una relación entre cuerpos femeninos, violencia y arte: los cuerpos embalsamados de las jóvenes violadas y torturadas por Don Ramiro aparecen expuestos como colecciones artísticas, como piezas de museo; inclusive se plantea que el ex-jefe Don Clemente, en relación a una joven, “se proponía sodomizarla todos los días, pero no como una cosa malsana, libidinosa, sino todo lo contrario: la idea era acceder sexualmente a la poesía” (Laiseca, 2013: 96). A esta misma joven terminan transformándola en muñeca erótica, gesto en el que se remarca la diferencia entre lo humano y lo no-humano, el progresivo proceso de deshumanización que sufren los cuerpos de las chicas secuestradas.

La figura de Filigranati se va a ir insertando de a poco dentro de la organización y va a ir siendo aceptado como nuevo jefe, sin embargo, su plan es lograr desarticular a la mafia. Filigranati va a proponer la filmación de una película en la que el cuerpo de la mujer va a transformarse nuevamente en el centro de todas las vejaciones posibles, pero con una sola excepción que va romper con la lógica de la organización y que va a alejar a Filigranati de su transformación en un ser tan monstruoso como aquellos pertenecientes a esta mafia: decide no matar a sus víctimas, las tortura, las viola, las expone a cualquier tipo de vejación pero no las mata; elimina el acto último y culmine de toda película *snuff*.

A partir de esta torsión que establece Filigranati con respecto a los códigos de la organización podemos pensar qué concepción del cuerpo y de la individualidad funciona en cada discurso. Siguiendo a Torrano,

podemos pensar que tanto Don Ramiro como Don Clemente y, a partir de ellos, toda la organización, funcionan con la lógica del soberano o del libertino sadeano:

“Para convertirse en soberano debe negar a los otros hombres, para no ser objeto debe convertir a los demás en cosas. (...) El libertino sadeano no tiene ninguna relación con la víctima. El soberano sadeano se constituye como tal en una lucha a muerte, no hay nunca un enfrentamiento, sino solo un ejercicio de poder desplegado sobre algo (no alguien). Esta reducción de la víctima a cosa hace que siempre sea sustituible por otra y, por ello, indestructible” (s/f: 4)

Esta idea es la que aparece en la lógica de la organización: las chicas son sustituibles, son descartables, un cuerpo es solo un cuerpo y no una individualidad, el cuerpo se transforma en un espacio sobre el cual ejercer el poder soberano que desarticula la posibilidad de individualización. Filigranati rompe con esta lógica de dos maneras. En primer lugar, elige a sus víctimas a partir de ciertas características individuales que las hacen particularmente atractivas para él y que no implican un ideal de belleza cercano al de la mafia: las elige gordas, viejorras, anoréxicas (“cuerpos absurdos” los llama, cuerpos monstruosos podríamos pensar) en oposición a las modelos que eran secuestradas por la mafia. Podemos pensar que se da una individualización de los cuerpos por estas características “absurdas” que se opone a la homogeneización del ideal de belleza de “la modelo”. En segundo lugar, Filigranati hace lo imposible por evitar la muerte de sus secuestradas e inclusive imagina posibles futuros para las mismas. Esta oposición se ve claramente en el diálogo en el que una de sus víctimas intenta compararlo con el Marqués de Sade:

“- ¿Vos sos el Marqués de Sade, cierto?- pero lo preguntó con cierta admiración.

Entonces ahí, por una vez, surgió el viejo Filigranati.

-Nosotros los sádicos no lo reconocemos como sadista a Sade. Él no amaba la vida. Deseaba destruirla. El castillo de *Los ciento veinte días de Sodoma* es el propio Universo, y lo que esos tipos hacen adentro es la tarea del Anti ser en pleno.

La máxima expresión nunca es la muerte. El sadomasoquismo constructor no daña y está siempre a favor del placer y la felicidad”. (Laiseca, 2013: 166)

En este diálogo podemos ver la oposición del vitalismo laisequiano a la figura del soberano de Sade, y de esta forma, la oposición entre dos modos diferentes de actuar sobre los cuerpos.

En este capítulo aparecen otras dos figuras que establecen tensiones entre “lo monstruoso” y lo “humano”: la zombi y Drusilita.

La figura de la zombi aparece para remarcar la brecha que separa a los muertos de los vivos: “ella no tiene derecho a permanecer entre nosotros -sostiene un ayudante de la mafia-. Está muerta. Es un súcubo permítame que la exorcice” (Laiseca, 2013: 145). Como sostiene Platzek “la tensión entre la vida y la muerte siempre formaron parte del ser monstruoso, sin embargo en el zombi, esa tensión se presenta como literal, está encarnada, explícita” (2014: 316), para la mafia que aparece como una organización

monstruosa la figura de la zombi constituye un problema. Los cuerpos de las chicas violadas y torturadas expuestos como piezas de museo son cuerpos muertos, el cuerpo de la chica transformada en “muñeca erótica” es un cuerpo no vivo, sin embargo el cuerpo de la chica zombi desarticula esta separación tajante entre lo vivo y lo muerto. Entonces, siguiendo a Platzeck (2014: 315) podemos pensar que el zombi no es simplemente el cuerpo que resucita, sino un cuerpo que pone en crisis la barrera misma de la diferenciación entre lo vivo y lo muerto, construyendo de esta forma un nuevo tipo de monstruo, un tipo de monstruo que, para la lógica de lo *snuff* donde la muerte constituye el momento cúlmine y que cierra toda la representación, implica un problema irresoluble.

La otra figura que pone en el centro lo monstruoso es Drusilita. Estamos en presencia de una pre-adolescente totalmente sexualizada y dueña de un imaginario sádico casi inagotable. Esta figura que aparece nombrada como “monstruito (...) la nieta de Drácula” (Laiseca, 2013: 134) es la encarnación de una sexualidad totalmente desbordada y desbordante que logra poner en jaque la prestancia de Filigranati e inclusive, a partir de su muerte, lo deja sumido en una especie de crisis existencial. La figura de Drusilita como monstruo es la figura de lo exagerado, de la vitalidad pura, encarnada en el cuerpo de la niña que puede funcionar como pura potencialidad. La filiación parental del nombre de Drusilita (“Calígula tenía una relación incestuosa con su hermana Drusila. Esos dos se amaban locamente. Incluso tuvieron una hija: Drusilita” Laiseca, 2013: 172) nos devuelve a la cuestión del incesto y de nuevo a la separación de esta relación de lo monstruoso: se dice que Calígula ante la muerte de Drusila se volvió loco y se convirtió en el emperador más monstruoso que tuvo Roma y afirma el narrador que “a su maldad natural solo la había frenado el amor” (Laiseca, 2013: 173). Lo que lo transforma en monstruo no es el incesto (visto como una relación amorosa) sino la falta de amor, de ese mismo amor que une a Filigranati con Drusilita y que termina dejando en él una especie de vacío existencial luego de su muerte.

› ***Cyborg: naturaleza vs. ciencia***

En el último capítulo de la novela se nos presenta una figura que permite relacionar directamente “la monstruosidad” y la administración de lo vivo por parte del Estado. Esta figura se presenta en dos “estados”: por un lado el cuerpo monstruoso en tanto diferente por la falta de miembros, es decir por la carencia, y por otro el cuerpo monstruoso en tanto exceso y ruptura con cierta idea de “lo natural” a partir de su transformación en *cyborg*.

Dice el narrador después de conocer a Rosinha, a quien le faltan piernas y brazos, “ella no era apta para la vida y nunca iba a serlo. Que fuese feliz mientras pudiera. Bien sabía Getulio que, cuando él y su mujer muriesen, el Estado se haría cargo de Rosinha para meterla en una de esas horribles instituciones. Allí, junto a los hidrocéfalos, microcéfalos, cíclopes, gente con dos cabezas y otros monstruos” (Laiseca, 2013:

205). En este párrafo podemos leer directamente la administración de lo vivo por parte del Estado y la separación entre aquellas vidas que merecen ser vividas y aquellas que deben quedar marginadas, como afirma Torrano:

“la monstruosidad se convierte en amenaza biopolítica de la cual debe ser protegida la población. La biopolítica no sólo produce mediante un criterio normativo esta partición, sino que, al mismo tiempo, aplica un conjunto de tecnologías de poder que, en función de la vida humana que quiere proteger, produce rechazo, marginación y, también, en caso extremo, muerte.” (2015: 17)

Ante esta separación de lo monstruoso surge en Filigranati una idea de comunión de seres monstruosos o, al menos, de unión cuando dice “ la parte joven y linda de ella no se podía negar, pero tampoco su parte monstruosa. La biología no está dispuesta a aceptar transas. Ella está loca. Yo también. Ella es un monstruo y yo estoy viejo. ¿Acaso no es también una monstruosidad?” (Laiseca, 2013: 215). En esta frase podemos leer la idea de la monstruosidad como lo dejado de lado, lo apartado en tanto no es productivo (la vejez): el Estado produce monstruosidad a partir de un discurso que separa lo productivo de lo no-productivo.

Cuando Filigranati decide irse a vivir con Rosinha para evitar que el Estado la coloque, luego de la muerte de sus padres, en una de esas “terribles instituciones”, toma una decisión que va a implicar un cambio rotundo en la vida de la joven: le pide a su ayudante que la transforme en un *cyborg* “mitad mujer, mitad máquina” (Laiseca, 2013: 237). El cambio en el cuerpo de Rosinha es visto por el narrador como una expansión, como un abrirse a nuevas posibilidades y a la vez como una inquietud: “¿Y si ella, al ampliarse, al expandirse extraordinariamente, dejaba de amarlo?” (Laiseca, 2013: 237). Esta inquietud surge a partir de las posibilidades sexuales que su nuevo cuerpo abre para Rosinha.

La figura del *cyborg* como figura que hibrida naturaleza y tecnología es un elemento central para pensar la monstruosidad y es una figura que fue ampliamente analizada y utilizada para pensar lo post-humano. Nos interesa rescatar algunas cuestiones centrales, algunas tensiones que esta figura establece, principalmente, con respecto a la idea de “naturaleza humana”. La figura del *cyborg* conmueve el límite entre lo natural y lo artificial, pone en cuestión la idea de “lo natural” y desenmascara su construcción atravesada por un saber-poder. A partir de la idea del *cyborg* la postulación de una “naturaleza humana” es puesta en duda y se problematiza la voluntad de moralizar y normativizar a partir de esta supuesta naturaleza. Como plantean Ambrosini y Pourrieux

“Estos monstruos constituyen la puerta de entrada para un nuevo debate sobre naturaleza humana (...) ¿Es ético hablar de un orden natural? ¿Aquello que denominamos 'naturaleza humana' y que fija un orden, no sería una construcción? ¿En nombre de que entidad, o qué queremos defender cuando nos oponemos a la aceptación de estos 'monstruos' genéticos? (Ambrosini y Pourrieux, 2014: 39).

El texto de Laiseca pone en cuestión esta misma tensión entre “naturaleza” y técnica cuando plantea que “La naturaleza, piadosa, ya que ella no estaba preparada para la vida, quiso darle una existencia corta. (...) No sabe que vivimos en un mundo monstruoso, no lo concibe, y por lo tanto ignora que “arreglar” biológicamente las cosas es destruir la única solución posible, esa sola que pudimos encontrar” (Laiseca, 2013: 261). Es decir que en la figura del *cyborg* se problematiza de forma claramente visible la construcción que está en la base misma de toda figura monstruosa: “la naturaleza humana”.

› ***El monstruo mayor***

Si planteábamos que *Las aventuras del profesor Eusebio Filigranati* funciona como un muestrario de monstruosidades cabe resaltar que Laiseca establece un juego entre narrador y autor en el que surge la figura del autor como monstruo. En la novela son varios los momentos en que el autor, en este juego metaficcional, recurre a la figura del monstruo para describirse a sí mismo, autodescribiéndose como “un ogro que vivía en su enorme castillo”(Laiseca, 2013: 135). Podríamos pensar que este colocarse a sí mismo dentro de la categoría de lo monstruoso alude a una doble articulación: la de encarnar en sí mismo algo que no puede ser subsumido por el poder, algo que por su propia pertenencia al exceso, al vitalismo, escapa de los dispositivos de control y tiene en sí mismo una potencia desestabilizadora (para lo social y lo literario); y, a su vez, en relación y en tensión con esto mismo, la figura del escritor que encarna en sí mismo toda la irracionalidad del poder (Conde Boeck, 2015a).

› **A modo de cierre: no hay más que monstruos**

En conclusión, podemos afirmar que a lo largo de *Las aventuras del profesor Eusebio Filigranati*, Laiseca hace un recorrido por las diferentes posibilidades de lo monstruoso, dando cuenta de su complejidad y variedad, mostrando las tensiones que se presentan entre esta categoría y la concepción de “lo humano”. A su vez, el texto deconstruye la idea de “lo natural”, desenmascara la supuesta neutralidad de esta categoría y deja en evidencia su construcción social y política. La figura del monstruo se configura, desde este punto de vista, como una figura del exceso de vitalidad, como una pura potencialidad que no constituye un afuera de lo humano sino su propio reverso y que funciona como una posibilidad de deconstruir todo un discurso biopolítico articulado en torno a la administración de lo viviente. Podemos pensar que Laiseca no hace otra cosa que retomar la frase que Guido Herzovich en su “Abecedario Laiseca” atribuye a André Gide: “Desde la infancia nos mutilan, no hay más que monstruos” (2013: 226)

Bibliografía

- Ambrosini, C y Pourrieux, C. (2014). "Derivas bioéticas de la cultura cyborg". En *Actas de las V Jornadas de Reflexión Monstruos y Monstruosidades*, pp. 36-40. Buenos Aires, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género. En línea: <http://genero.institutos.filo.uba.ar/sites/genero.institutos.filo.uba.ar/files/monstruos%20y%20monstruosidades-.pdf> (consulta: 17-7-2017).
- Conde de Boeck, A. (2015a). "Leer la literatura argentina desde Michel Foucault: *Los Sorias* de Alberto Laiseca y las políticas de la crueldad". En *Cronopios*, ed. 58. En línea: <http://www.revistacronopio.com/?tag=leer-la-literatura-argentina-desde-michel-foucault-los-sorias-de-alberto-laiseca-y-las-politicas-de-la-crueldad> (consulta 17-7-2017).
- Conde de Boeck, J. (2015b). "El cuerpo manipulado y el sadismo del poder: *'Mi mujer'* (1973) como miniatura del proyecto creador de Alberto Laiseca. En *Argus-a*, vol. VI, Ed. 15. Buenos Aires, s/e.
- Foucault, M. (2001). *Los anormales. Curso del College de France (1974-1975)*. Madrid, Akal.
- Giorgi, G. (Abril- Junio 2009). "Política del monstruo". En *Revista Iberoamericana*, vol. LXXV, num. 227, pp. 323-329. Pittsburgh, University of Pittsburgh.
- Herzovich, Guido. (2013). "Abecedario Laiseca". En *El Ansia*, num. 1, pp. 218-231. Buenos Aires, El Ansia.
- Laiseca, A.. (2013). *Las aventuras del profesor Eusebio Filigranati*. Buenos Aires, Interzona.
- Platzeck, J (2014). "¿Cómo esta muerto el zombi? Una mirada biopolítica del monstruo contemporáneo". En *Actas de las V Jornadas de Reflexión Monstruos y Monstruosidades*, pp. 314-318. Buenos Aires, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género. En línea: <http://genero.institutos.filo.uba.ar/sites/genero.institutos.filo.uba.ar/files/monstruos%20y%20monstruosidades-.pdf> (consulta 17-7-2017)
- Riva, Betina C. (2011). *Relaciones monstruosas : El problema del incesto*. Trabajo presentado en III Jornadas Nacionales de Historia Social, 11 al 13 de mayo de 2011, La Falda. En línea: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1013/ev.1013.pdf (consulta: 17-7-2017).
- Torrano, A. (s/f). "La soberanía en Sade, una representación de la monstruosidad". s/n/t. En línea: https://www.academia.edu/1329762/La_soberan%C3%ADa_en_Sade_una_representaci%C3%B3n_de_la_monstruosidad (consulta: 17-7-2017).