

Trinity University

## Digital Commons @ Trinity

---

Modern Languages and Literatures Faculty  
Research

Modern Languages and Literatures Department

---

2021

### La voz del torturador y la burocracia del terror en *La última conquista de El Ángel* de Elvira Orphée

Ana María Mutis

Trinity University, [amutis@trinity.edu](mailto:amutis@trinity.edu)

Follow this and additional works at: [https://digitalcommons.trinity.edu/ml\\_l\\_faculty](https://digitalcommons.trinity.edu/ml_l_faculty)



Part of the [Modern Languages Commons](#)

---

#### Repository Citation

Mutis, A. M. (2021). La voz del torturador y la burocracia del terror en *La última conquista de El Ángel* de Elvira Orphée. In A. M. Mutis & M. R. Jácome (Eds.), *La mirada opuesta: Voces de victimarios en la literatura Latinoamericana contemporánea* (pp. 25-48). Bonilla Artigas Editores.

This Post-Print is brought to you for free and open access by the Modern Languages and Literatures Department at Digital Commons @ Trinity. It has been accepted for inclusion in Modern Languages and Literatures Faculty Research by an authorized administrator of Digital Commons @ Trinity. For more information, please contact [jcostanz@trinity.edu](mailto:jcostanz@trinity.edu).

LA VOZ DEL TORTURADOR Y LA BUROCRACIA DEL TERROR EN *LA ÚLTIMA CONQUISTA DE EL ÁNGEL*  
DE ELVIRA ORPHÉE

Ana María Mutis  
*Trinity University*

En *Discipline and Punish* Michel Foucault analiza la historia del sistema penal moderno a partir de la abolición de las ejecuciones públicas y argumenta que este momento marca una transformación del concepto de castigo y su implementación; la tortura desaparece y el castigo ceremonial dirigido al cuerpo del prisionero es reemplazado por una condena que no toca su cuerpo sino su alma. Se elimina así el espectáculo del dolor como estrategia punitiva y con ello “the body as the major target of penal repression disappeared” (8; el cuerpo, como principal objetivo de represión penal, desaparece). La evidente supervivencia de la tortura en nuestros tiempos ha hecho que estudiosos del tema como Page duBois califiquen la teoría de Foucault de eurocentrista (157). duBois le reclama a Foucault que la tortura sigue ocurriendo incluso en países desarrollados que la exportan a las periferias y agrega una réplica más: el *espectáculo* del dolor continúa vigente en la tortura, pues ésta, además de ser un mecanismo de intimidación, cumple una función de exhibición social (153).

Si duBois contempla el espectáculo de la tortura en los cuerpos maltratados y las psiquis destruidas de las víctimas (155), es decir, en las secuelas del acto violento, Idelber Avelar lo sitúa en la tortura misma al afirmar que ésta descansa sobre un *acto de representación* que busca la exhibición de poder del torturador frente al torturado (“Five Theses” 258). Edward Weisband ha acuñado el término “macabresco” para describir la teatralidad de la violencia de masas, que en el caso particular de la tortura toma forma, por ejemplo, en la yuxtaposición de elementos culturales como la música o los símbolos religiosos con actos de extrema crueldad (11). Los

sonidos que le anuncian a la víctima el sufrimiento, la exhibición de los instrumentos de tortura, el lenguaje eufemístico del torturador, son también parte de la puesta en escena de este espectáculo de horror. Entonces puede ser que, como dice Foucault, la tortura haya abandonado la plaza pública, pero no ha desaparecido sino que se ha trasladado a recintos clausurados e innaccesibles, y el espectáculo del sufrimiento se ha transformado en una representación privada, fuera de la observancia de la sociedad y de la ley.

La impenetrabilidad no sólo del espacio en que ocurre la tortura sino del mundo que el torturador habita, y el cruel espectáculo de poder y violencia que se monta en estos recintos, son dos aspectos de la tortura que Elvira Orphée explora en *La última conquista de El Ángel* (1977). En esta obra Orphée ficcionaliza el fenómeno de la violencia de Estado instalándose en la conciencia del torturador y reproduciendo con aterradora nitidez el lenguaje de este burócrata del terror. Orphée elige como narrador al torturador no solamente para explorar la mente de este victimario e indagar las razones que mueven a una persona a cometer actos de extrema crueldad sino para reproducir el mundo especial en el que el torturador habita, un mundo que Ronald D. Crelinsten describe como “a special world, a structured world, a disciplined world, a world with a special mentality” (44; un mundo especial, un mundo estructurado, un mundo disciplinado, un mundo con una mentalidad especial). En el análisis que sigue propongo que Orphée recrea este mundo a través de un diseño narrativo en el cual el encierro y aislamiento de la sala de tortura, el autoritarismo del torturador, la teatralidad de su violencia, y la variedad de motivaciones que impulsan a estos verdugos, se ven reflejados en la voz y el discurso del narrador.

Antes de entrar a analizar el diseño narrativo de *La última conquista*<sup>1</sup> es pertinente situar la obra dentro del contexto histórico en que fue escrita y en el que es leída en la actualidad. El

---

<sup>1</sup> A partir de este momento me referiré a la obra como *La última conquista*.

libro recoge once cuentos sobre tortura escritos entre 1961 y 1974, y publicados bajo este título – que corresponde al último cuento de la serie – en 1977. El texto de Orphée se publica en Caracas durante la represión militar en Argentina, por lo cual su circulación fue prohibida en este país hasta 1984<sup>2</sup>. La censura se explica en que los relatos de Orphée, pese a haber sido escritos antes de la Guerra Sucia (1976-1983) y de haber sido inspirados en la represión política durante el gobierno de Perón, coinciden en su publicación con los años más violentos de la dictadura militar por lo cual suelen ser leídos dentro de ese contexto<sup>3</sup>. También se ha tratado de leer en *La última conquista* un presagio de las atrocidades cometidas durante la dictadura militar, desestimando la violencia represiva que precedió este periodo y que según la autora fue la inspiración de su libro<sup>4</sup>.

Esta aclaración de Orphée, sin embargo, no figura de manera alguna en el texto mismo: los once relatos que componen la obra, conectados entre sí por la presencia de un mismo narrador y personajes, así como por referencias que los hacen encajar dentro de un orden argumental, están desligados de un marco histórico particular y con ello de una rúbrica ideológica<sup>5</sup>. Esta postura apolítica y ahistórica de la autora aparece de manera explícita en su

---

<sup>2</sup> El prólogo de la edición de 1984 impresa en Argentina es diferente al de la edición de 1977 a la cual me refiero en este trabajo.

<sup>3</sup> En su entrevista con Marianella Collette, Orphée explica que sus cuentos están inspirados en la represión política durante el gobierno de Perón, la cual sufrió en carne propia cuando era estudiante. Añade Orphée que lo único en sus cuentos que puede considerarse una predicción de lo que sucedería años más tarde es el nombre que usó para uno de sus personajes – El Ángel – que coincide con el apodo de uno de los entregadores de prisioneros durante la dictadura militar. María Luisa Bastos, por su parte, encuentra que los cuentos son fechables: los primeros siete relatos ocurren hacia 1953 o 1954, el octavo marca la caída de Perón y los tres últimos van desde 1955 hasta finales de la década de 1960 (113).

<sup>4</sup> Un análisis riguroso sobre las prácticas estatales represivas durante los años previos a la dictadura militar de 1976 se encuentra en el libro *Un enemigo para la nación* de Marina Franco. Franco se enfoca en las acciones institucionales y el discurso político y periodístico en el periodo de 1973 a 1976 que facilitaron el deterioro institucional del Estado de derecho durante la dictadura militar. Este estudio demuestra y enfatiza la presencia de un “ciclo represivo de más largo plazo, con importantes continuidades históricas” (33) aunque aclara que la escalada represiva del régimen dictatorial “tiene diferencias sustantivas con el periodo que lo precedió” (29).

<sup>5</sup> La continuidad argumental y cronológica de los cuentos, lograda a partir de su interconexión temática y narrativa, invita a que sean leídos como episodios de una narración central y no como historias independientes. Aunque Orphée en su prólogo aclara que la obra está compuesta de historias autónomas, es evidente que en la edición

prólogo, donde intenta disuadir al lector de indagar acerca del lugar o el tipo de régimen bajo el cual transcurre esta historia pues “¿qué organización de poder o de revolución ha evitado la tortura?” (9). Para Orphée el mundo de la tortura es, ante todo, un mundo sobrenatural y secreto, cuyas únicas vías de acceso se encuentran a través de la introspección psicológica de sus participantes y no por el camino del análisis político o histórico.

Si bien es debatible el carácter visionario de *La última conquista*, es innegable que Orphée se anticipa en su tema y en la elaboración de la voz del torturador a obras como *Pedro y el capitán* (1989) de Mario Benedetti o el cuento “Simetrías” (1997) de Luisa Valenzuela, que hace parte del libro que lleva el mismo nombre. Tanto la obra de teatro de Benedetti como el cuento de Valenzuela presentan el horror de la tortura a partir de la relación torturador-torturado para lo cual recrean la voz del torturador y su discurso. Estas obras corresponden a un interés surgido en los años ochenta por explorar los horrores de las dictaduras del Cono Sur a partir de una indagación en la psicología del victimario.<sup>6</sup> Lo que resalta de la obra de Orphée es que se adelanta al menos dos décadas al interés literario de inspeccionar la mente del torturador y que reproduce con espeluznante precisión algunas características de la tortura y de la mente del victimario según han sido estudiadas por Elaine Scarry, Hannah Arendt, Ronald D. Crelinsten, Herbert C. Kelman y Edward Weisband entre otros.

Una de estas características es, como se mencionó al principio de este trabajo, el aislamiento de este espacio infernal, el cual se manifiesta de diferentes maneras en *La última conquista*. A nivel descriptivo, Orphée ambienta la “Sección Especial”, nombre que se le da a la

---

publicada su organización secuencial y la coherencia con que se conectan los argumentos de cada episodio promueve la lectura del texto como si se tratara de una novela.

<sup>6</sup> Otras obras interesadas en indagar la figura del victimario y sus colaboradores son *Villa* (1995) de Luis Gusmán, *Dos veces junio* (2002) y *Ciencias Morales* (2007) de Martín Kohan. También la producción filmica que se ocupa del tema ofrece valiosos ejemplos como *La noche de los lápices* (1986) dirigida por Héctor Olivera y *Garage Olimpo* (1999) dirigida por Marco Bechis.

sala de tortura donde el narrador ejerce su oficio de torturador, poniendo énfasis en el encierro y la incomunicación en que se lleva a cabo el horror de la tortura. Los eventos relatados ocurren en su mayoría en las horas de la noche, y las tinieblas interiores y exteriores a la sala de tormento ensombrecen el acontecer cotidiano, reforzándose así el enclaustramiento del mundo representado. La penumbra y el ambiente nocturno también intensifican las condiciones de cansancio e insomnio bajo las cuales los torturadores operan, condiciones que contribuyen a crear una atmósfera delirante.<sup>7</sup>

Incluso el andamiaje narrativo da sustento al encierro y al aislamiento que caracteriza este universo, mediante un marco textual que cerca el discurso del narrador y lo aísla de intervenciones externas. Este marco lo conforma la frase del epígrafe que encabeza *La última conquista* y que reaparece en el prólogo (9) y más adelante en uno de los relatos titulado “No vivan” (113). Se trata de la frase del personaje Winkel, jefe e ideólogo de los torturadores de la Sección Especial, que dice así: “Lo que ellos llaman tortura pertenece a un orden sobrenatural, como el cielo o el infierno”. La insistencia con que aparece esta frase y variaciones de la misma a lo largo de la obra, tanto a nivel de ficción como a nivel extratextual, encierra la narración del torturador y la aísla del mundo real, demostrando con ello el hermetismo que caracteriza a este universo.

La repetición de la frase de Winkel es también un gesto autorreferencial destinado a reforzar el carácter autoritario del discurso del narrador. Si tradicionalmente los epígrafes se han utilizado para vincular un texto con una tradición, la decisión de Orphée de utilizar la frase de un personaje como epígrafe y enlazar el texto no con un escrito precursor o con una fuente externa

---

<sup>7</sup> Bell Gale Chevigny describe de manera muy perceptiva el entorno en que trabajan los torturadores de *La última conquista*: “an ambience of plausible madness, grotesque dailiness ... There are harrowing vigils and stretches of staggering boredom ... they come to live in stopped time, frozen adolescence, captivity” (101; un ambiente de locura plausible, cotidianidad grotesca... Hay desgarradoras vigiliass y tramos de aburrimiento asombroso ... vienen a vivir en un tiempo detenido, una adolescencia congelada, cautiverio).

sino consigo mismo, enfatiza la autosuficiencia de un discurso que se autoproclama unívoco y absoluto. Si a esto se suma que Orphée proclama en su prólogo que esta máxima de Winkel es la “verdad esencial” de la obra y la utiliza para sustentar la inutilidad de “cifrar esta obra en averiguaciones de lugares, organismos, países, actores y color ideológico” (9) no queda duda que es la lógica del torturador la que rige el relato. Asimismo, a fuerza de repetirse en múltiples ocasiones, esta frase se convierte en una especie de eslogan que reafirma la impronta autoritaria del discurso. Como explica Alain Goldschläger en su estudio sobre la semiótica del discurso autoritario, la principal característica de este discurso es su autorreferencialidad, manifiesta en la repetición y glorificación de ciertos principios” (13). El contenido mismo del epígrafe consolida el tono autoritario de quien se siente único poseedor de la verdad; con su frase Winkel no está expresando unicamente una discrepancia en la nomenclatura utilizada (“lo que ellos llaman tortura”) sino que está marcando la distancia entre “ellos” y “yo” o “nosotros”, distancia que da la experiencia y el conocimiento de la tortura. El dominio sobre el tema, del cual se jacta el autor del epígrafe aquí y el narrador a lo largo del texto, autoriza al torturador a dirimir a su favor la incompreensión entre los de afuera y los de adentro, los que no saben y los que sí.

Es así que sobre la urdimbre solipsista de la narración descansa la construcción del discurso autoritario del narrador. Maria Luisa Bastos analiza la manera en que la autoridad arbitraria del narrador en *La última conquista* rubrica su discurso y para ello se enfoca en lo que ella llama el “dislocamiento de la palabra”, el cual toma forma a través de tergiversaciones, lenguaje grandilocuente, la falsa victimización del agresor, el acercamiento fingido hacia el interlocutor mediante la entonación coloquial y la alteración de lugares comunes en defensa de sus acciones violentas. Todas estas estrategias discursivas empleadas por el narrador y por su ideólogo Winkel para justificar su violencia son características del lenguaje autoritario, afirma

Bastos. Si bien todos estos atributos acusan una tendencia autoritaria en el discurso del narrador, la principal prueba de autoritarismo se revela, precisamente, en su monologismo, manifiesto tanto en el andamiaje narrativo como en discurso mismo del torturador.

En la mayoría de los cuentos de *La última conquista* el discurso en primera persona del torturador no descubre la presencia de un interlocutor o narratario ni tampoco presenta una motivación que explique las razones por las cuáles el victimario decide hablar, y en las contadas ocasiones en que el narrador explicita la presencia de interlocutores, hace saber que se trata de otros torturadores como él. Es el caso de los relatos “Deber” y “Todos los héroes murieron” en los que figuran referencias que sugieren la presencia de una audiencia conformada por torturadores a quien el narrador le habla. En “Deber”, el narrador dirige su relato a sus compañeros de la Sección Especial cuando les dice: “Compañeros de la Sección Especial, hoy los evoco y veo que han sido los encarnizados servidores del deber” (21). Aunque el verbo “evocar” pone en duda que sus compañeros estén presentes físicamente y sugiere que el narrador está hablando consigo mismo, más adelante se resuelve esta vacilación cuando dice: “Se acordarán de aquella vez que teníamos que rastrear culpables o futuros culpables”(21). En el relato “Todos los héroes murieron” la alusión a un público conformado por torturadores es menos explícita pero de igual forma reveladora. El narrador comienza su historia de una captura realizada en el Paraguay y la interrumpe diciendo “Mejor no me pregunten por qué no volvimos a la patria inmediatamente trayéndolo a la rastra” (29). Esta pregunta, por su lógica y por el lenguaje en que está formulada, sugiere la identidad de un narratario plural con cierto grado de afinidad con el narrador. La ausencia de narratarios o la presencia de interlocutores de pensamiento similar al del narrador dejan ver el aislamiento de su espacio narrativo, pues está



restringido a dialogar consigo mismo o con sus iguales. De esta manera el discurso del narrador no abriga la posibilidad de un intercambio con puntos de vista divergentes.

Solamente en dos ocasiones se cuela una perspectiva disonante. Son estos los dos momentos en los que, a pesar de que quien narra sigue siendo el torturador-narrador, el punto de vista se traslada a una mirada divergente, que no coincide con el pensar habitual del narrador. La primera ocasión en que se infiltra un punto de vista disonante en la narración ocurre en “Ceremonia”, cuando un médico ingresa a la Sección Especial para atender a un hombre que acaban de torturar. El narrador desdobra su mirada para proyectar la escena vista con los ojos del médico al mismo tiempo que conserva su perspectiva en una lucha de puntos de vista. Cuando el médico baja la cabeza y ve el cuerpo destrozado del detenido, el narrador relata:

Le sentí la carne de gallina como si me hubiera dado a mí. Yo tengo esa facilidad, me puedo asustar de lo que se asusta otro. Hasta que me doy cuenta de que soy yo y no tengo por qué usar miedos que no son míos. No faltaría más. Este Aquí me hacé acordar estaba aterrado. Y con asco. En una celda de dos por dos se sienten esas cosas, y más alguien como yo que de repente se va de su cuerpo y se instala con toda facilidad en otro. Ese otro estaba diciendo tan claramente como si hablara: Vienen de la locura, de la desesperación, de la enfermedad sangüinaria. Esos éramos nosotros, los que veníamos de todas esas cosas. Y yo me tenía asco y miedo, como él, y al mismo tiempo no. (16-7)

El narrador consiente el ingreso de esta perspectiva solamente para acallarla bajo el pretexto de la incompreensión de aquellos que no entienden la realidad del oficio. La doble perspectiva se explica como un asomo fugaz de la conciencia, que rápidamente el narrador reprime. De ahí que

se pueda afirmar que este punto de vista disonante está bajo el control del narrador quien no le permite el menor desafío a su autoridad narrativa.

La segunda ocasión ocurre en “La blanda montura de la discordia” cuando los trabajadores de la Sección Especial descubren que el mismo médico los ha denunciado en una revista extranjera. El narrador narra lo relatado por el médico en la publicación, y para ello alterna entre su resumen de lo dicho por el médico, y las palabras del galeno que transcribe entre comillas. Las revelaciones del doctor en la revista son rápidamente desechadas por Cajoncito, uno de los torturadores, quien lo califica de “vende patria” y por sus colegas quienes coinciden con su juicio. De este modo, la naturaleza atroz de los torturadores se presenta desde dos miradas, la que se origina en la voz de los protagonistas de la violencia, y una mirada externa, que los muestra como son y exhibe su falta de humanidad y cordura. A diferencia del relato anterior, la infiltración de una perspectiva divergente no ocurre a nivel psicológico sino material, lo que en parte explica su poder para desestabilizar momentáneamente el punto de vista dominante de la obra. Aún así, la perspectiva del torturador ejerce nuevamente su soberanía al controlar la mirada exterior e invalidarla.

El hecho de que en *La última conquista* rara vez se asome una perspectiva foránea al mundo de la tortura y que cuando se cuele una mirada exterior lo haga bajo el control y censura del narrador, comprueba el poder omnímodo de su discurso. Lo interesante es que a pesar del carácter monológico y autoritario del discurso del narrador, no cae en la simplificación de atribuir a los torturadores una única clase de maldad sino que presenta, con gran precisión y en concordancia con estudios escritos sobre el tema, la diversidad humana que puebla este submundo y la variedad de motivaciones que existen para el ejercicio de la crueldad.

En su estudio titulado “In Their Own Words: The World of the Torturer”, Crelinsten investiga diversos testimonios ofrecidos por torturadores de diferentes países y establece tres tipos de verdugos: el fanático, el profesional y el sádico. El primero de ellos, el fanático, actúa por convicción y tiene un control total de sus emociones. Cree totalmente en su causa lo que lo vuelve inquebrantable y cruel (59). Por su parte, el profesional mira este tipo de oficio como un paso necesario en su desarrollo laboral. Dice Crelinsten que estos torturadores suelen ser inteligentes, educados y en ocasiones se sienten intranquilos frente a la brutalidad de su oficio (57). Finalmente se encuentra el sádico, quien deriva placer de la tortura, ya sea por su disposición psicológica o por venganza (58). Sorprendentemente este último tipo no es el que ocupa las filas de los torturadores en mayor número. Dice Kelman que muchos torturadores, quizá la mayoría, son gente común que realiza los actos más crueles como si se tratara de cualquier oficio (23). La afirmación de Kelman se adhiere a la noción de la banalidad del mal de Hannah Arendt quien propone que los actos más atroces pueden ser cometidos por gente ordinaria, no psicópatas ni fanáticos, que justifican sus crímenes en su obediencia a las órdenes de un superior.<sup>8</sup> Kelman, a diferencia de Crelinsten, no ve una separación categórica entre los torturadores que actúan por fanatismo y los que lo hacen con un interés profesional pues, según él, hay una labor de adoctrinamiento en el entrenamiento de todo torturador que le hace creer que sus actos representan una “misión trascendente” (29). Por lo tanto suele haber un elemento de fanatismo en las acciones de cualquier torturador. Pese a las diferencias en el análisis de Crelinsten y el de Kelman, los dos reconocen la variedad de motivaciones que impulsan a una persona a infligir extremo dolor en otra.

---

<sup>8</sup> La noción de la banalidad del mal nos recuerda el estudio de Stanley Milgram en la universidad de Yale en 1961, publicado bajo el título *Obedience to Authority; An Experimental View*, en el que probó la hipótesis de que personas ordinarias están dispuestas a infligir dolor en otras personas si así se los exige una figura de autoridad.

En *La última conquista*, las descripciones que ofrece el narrador de sí mismo y de sus colegas, así como los comentarios de cada uno de ellos, conforman un catálogo de torturadores que encaja en gran medida con la clasificaciones de Crelinsten y de Kelman. El hecho de que no todos los personajes de *La última conquista* se adscriban a una única categoría de torturador da sustento al argumento Crelinsten de que la tortura es un fenómeno de grupo y, como tal, la influencia de algunos miembros del equipo sobre otros hace que estas distinciones no sean tan claras durante la ejecución de la tortura (58). Aún así, la mayoría de personajes de *La última conquista* tienen unas características dominantes que los sitúan más claramente dentro de un grupo específico.

El fanatismo místico con que el narrador asume su oficio de torturador es visible en los claroscuros que caracterizan sus descripciones de la Sección Especial y en su representación de Winkel, el ideólogo y jefe de la Sección Especial, como una autoridad divina, descrita siempre en términos que resaltan su blancura y luminosidad. La luz en las descripciones del narrador revela su siniestra doctrina en la que la tortura es una misión con fines purificadores, y el torturador es, al mismo tiempo, un misionero y un artista. “Tormenta, tormento” es el relato en el cual el narrador asocia de manera más vívida la espiritualidad que la luz simboliza con la tortura. En este cuento Winkel se ingenia un espectáculo mórbido como parte del sufrimiento al que somete a uno de sus prisioneros: sitúa en la sala de tortura una Virgen fluorescente la cual ilumina en alternancia con la electricidad de la picana. Dice el narrador que “Era un baile de luces, y yo un as del espectáculo manejándolas” (63). La espectacularidad del tormento y las continuas referencias artísticas – el baile, “la nota musical del grito” (62), Winkel “el artista” (67) – se entrelazan con alusiones religiosas, una de las cuales es el silogismo perverso de Winkel en que equipara a la Sección Especial con Dios: “Todos los hombres son iguales ante

nosotros. Parece álgebra: hombre más hombre igual a cero. Hombre igual a cero ante Sección Especial. Sección Especial igual a Dios. No hay diferencias entre nosotros y Dios en este sector de la vida” (63).

La teatralidad sádica de la tortura en este relato plasma el vínculo entre violencia y espectáculo que Weisband ha llamado el “macabresco”. Explica Weisband que el “macabresco”, término derivado de lo carnavalesco, refiere a la implementación de “dramaturgias exhibicionistas” que buscan convertir la agonía de la víctima en espectáculo (57)<sup>9</sup>. Weisband incluye entre las modalidades del macabresco el uso de música clásica mientras se aplican los choques electricos y la presencia de símbolos religiosos y artefactos culturales durante la tortura. Este espectáculo macabro les permite a los victimarios “to revel in their absolute power, but simultaneously, to project hatred, revenge, and revulsion onto their victims” (10; regodearse en su poder absoluto pero, al mismo tiempo, proyectar odio, venganza y repulsión hacia sus víctimas). Les permite también, añade Weisband, fomentar una idea de hermandad entre aquellos que han transgredido juntos (32). Es así que el teatro del horror no está pensado solamente como un acto de representación dirigido a la víctima sino también a ellos mismos, a la fraternidad de victimarios que participan en la tortura. Y es dentro de esta dinámica grupal que el victimario aprovecha la exhibición obscena de su poder absoluto y la cruel creatividad del espectáculo de la tortura para obtener reconocimiento y adquirir prestigio dentro de su grupo, como bien ha demostrado William Sofsky en su estudio sobre los campos de concentración. Dice Sofsky que en una subcultura de violencia las demostraciones de excesiva crueldad buscan impresionar a los

---

<sup>9</sup> El espectáculo de la violencia ya había sido trabajado por Elsa Blair en *Muertes violentas. La teatralización del exceso* (2005). Blair identifica y analiza la teatralización de la muerte violenta en el conflicto armado colombiano y en las otras violencias que de él se desprenden. De interés para el presente trabajo es su análisis de las masacres que según la autora, apoyada también en el estudio de Sofsky, comparten con la tortura su *teatralidad del exceso* pero difieren de ella en que no ocurren clandestinamente sino que son acciones públicas (55).

otros victimarios y que las víctimas son consideradas accesorios de escenografía en la representación (229). No sorprende entonces que en este relato el “macabresco” sirva para establecer, no solamente la exhibición brutal de poder del torturador frente a la víctima y el sadismo delirante de los verdugos, sino la dinámica de grupo que se establece durante su ejercicio en la cual a mayor sevicia del victimario, mayor es su influencia y renombre.

Ciencia, arte y religión convergen en el espectáculo macabro de este relato que, adicionalmente, desarrolla una historia paralela: la del pasado familiar de Winkel. Durante la tortura se desata una tormenta eléctrica, y se nos revela que al padre de Winkel lo mató un rayo y que él fue testigo visual de este accidente. De ahí se desprende que la experiencia de Winkel en el manejo de las cargas eléctricas tiene un origen siniestro en la muerte de su padre, lo que nos ayuda a comprender el terror que las tormentas suscitan en el personaje. El pánico causado por la tempestad exalta aún más los ánimos de Winkel y exagera su capacidad para la violencia, provocando la muerte de su víctima y marcando el inicio de su locura que más tarde le costará su salida de la Sección Especial.

Su inspiración y talento para la tortura tienen un origen en los fenómenos naturales, en lo que Evelyn Picón Garfield suscribe al nombre de “fuerza cósmica”. Picón Garfield resalta el vínculo que la totalidad de la obra de Elvira Orphée establece entre la “naturaleza escénica”, dentro de la cual se encuentran el paisaje y las mutaciones terrenales, y la “naturaleza humana”, que abarca las pasiones de los personajes. A la fusión de estas dos naturalezas, Picón Garfield la denomina “ambiente primordial” (4-5) y en la obra que nos ocupa podría afirmarse que las fuerzas cataclísmicas aparecen ligadas a la naturaleza violenta de los protagonistas.

Así como Winkel desarrolla su destreza en la crueldad al presenciar la muerte de su padre por el impacto de un rayo, también el narrador se convierte en torturador a partir de un fenómeno

natural, en su caso, por un terremoto. En varios relatos el narrador habla de su juventud en La Rioja y de los temblores que azotaban esa región. En “Todos los héroes murieron” el narrador relata que un terremoto tumbó una pared sobre su cabeza (34) y en “Nada” se comenta que si no hubiera sido por este golpe, el narrador, que en el momento del accidente era estudiante de cuarto año de Nacional, “estaría por ser doctor”. Pero el golpe, explica él, “me dejó un dolor de cabeza que me volvía rabioso” (42). Unas líneas más adelante el narrador ofrece una clasificación de los temblores y los terremotos por su intensidad, que culmina con su descripción del terremoto fulminante que “fundió los cuerpos con la piedra en íntima papilla y me proveyó de horror ya para siempre. Lo que él me ha dado yo lo pongo en la Sección porque es lo único que tengo mío” (43).

De este modo el narrador presenta su perversión y la de Winkel como resultado de un acto violento de la naturaleza, no tanto para justificar su maldad, sino para resaltar su afinidad con su ídolo a partir de varias coincidencias biográficas: los dos vienen de provincia, los dos estudiaron en la universidad y los dos fueron iniciados en el oficio de la tortura por lo que se podría considerar un accidente natural. Todas estas semejanzas resaltan la identificación del narrador con Winkel, el torturador fanático que realiza su “misión” motivado principalmente por una búsqueda de trascendencia espiritual, profesional, patriótica y artística.

Sin embargo, aunque el narrador es “del mismo corral” (23) que Winkel, e innegablemente da muestras de su devoción violenta a lo largo de la obra, a ratos presenta un asomo de conciencia, que se manifiesta en su capacidad – muy esporádica y tenue – para la empatía, así sea una empatía frágil y condicional. Ya se comentó aquel episodio en “Cereemonia” cuando el narrador se ve a sí mismo a través de los ojos del médico que ha sido llamado a la sala de tortura para examinar a un detenido, y ante el acecho de la empatía, se resiste y racionaliza

esta emoción hasta erradicarla de su pensamiento. Otra instancia se da cuando en el último relato, que lleva el nombre del libro, el narrador comparte por un instante el terror de su víctima, una mujer que ha asesinado a un oficial de la policía apodado “El Ángel”. Frente a la mujer desnuda en la mesa donde va a ser torturada, el narrador reconoce los siguientes sentimientos: “Me mareaban sus ondas nerviosas quebradas, yo era permeable a su chorro de miedo” (140). No obstante, el narrador continúa con su tortura pues, entrenado a no sentir compasión, no permite que estos sentimientos obstaculicen su tarea.

Estas mínimas demostraciones de empatía, impensables en Winkel, distancian ligeramente al narrador de su jefe. También el liderazgo de Winkel, su pasión por su oficio y su cumplimiento inquebrantable del deber, son atributos que el narrador comparte pero no exhibe con igual intensidad y, sobre todo, coherencia. En el relato “No vivan”, sus reflexiones acerca de la motivación para trabajar como torturador se tornan más incoherentes que nunca; por una parte explica que la tortura se hace por un ideal pero más adelante se contradice al admitir que no entiende cuáles son las verdaderas razones para cometer esos actos. También en este relato reconoce el beneficio sensual que obtiene del sufrimiento de otros cuando admite que no ejecuta la tortura solamente por servir a la patria sino por beneficio propio. Esta revelación contradice las múltiples ocasiones en que se ufana de hacer su trabajo por deber y nunca por gozo. Su modelo Winkel era “Un hombre sin pecado, porque el pecado es goce y en éste el puro deber peleaba a todo” (93) y el narrador, en su adhesión imperfecta a este ideal, revela la complejidad de su maldad.

La mayoría de sus colegas, por el contrario, se adhieren de manera más decidida al perfil del torturador sádico descrito por Crelinsten. El goce que estos personajes obtienen de atormentar a sus víctimas se manifiesta, principalmente, en las continuas alusiones a la fiesta, la



risa, la diversión y, cuando no tienen víctimas a quienes atormentar, al aburrimiento. En “Ceremonia”, por ejemplo, los verdugos se ríen, se divierten y consideran el suplicio de la víctima una forma de entretenimiento. Abundan las bromas y la incorporación de las letras de tango en los intercambios entre torturadores a lo largo de casi todos los relatos, creando una atmósfera lúdica que se entrelaza con el ambiente de horror en el que habitan. Esta actitud irreverente y festiva es continuamente censurada por el narrador y contrastada con el profesionalismo de Winkel y el propio. Es interesante notar que la diversión en la tortura se da en los oficiales de bajo rango o de escasa educación. Hay una marcada oposición entre la risa y el desorden de torturadores como Cajoncito, el Kalisay y Tabañal, y la manera solemne con que Winkel y el narrador asumen y describen sus atroces tareas. El carácter festivo de estos torturadores durante la ejecución de sus aterradoras acciones, así como su lenguaje popular, trae a la mente “La fiesta del monstruo” de Jorge Luis Borges y la tradición que precede a este relato<sup>10</sup>. Solamente que aquí, el sádico gracioso que se expresa incorporando léxico y estructuras sintácticas de origen popular, no es el blanco primordial del relato. Es tan sólo uno de los habitantes de este infierno, que acompaña al ideólogo, al profesional y, tristemente, a las víctimas arrastradas a la fuerza a este lugar.

La estratificación que Orphée presenta de los diferentes actores de la crueldad también se revela en el lenguaje de cada personaje. Winkel se expresa con un lenguaje doctrinario que entreteje expresiones de devoción partidaria con un léxico religioso. La mezcla de política y misticismo impregna el discurso de Winkel del fanatismo que lo caracteriza. Porque la obra de Orphée está desligada de cualquier color ideológico y fuera de un contexto histórico particular, las palabras de sus personajes apuntan hacia un entusiasmo político abstracto, desprovisto de

---

<sup>10</sup> Me refiero, por ejemplo, a *El matadero* de Esteban Echeverría y el poema gauchesco “La refalosa” de Hilario Ascasubi.

referentes concretos. Dentro de su afán generalizador, Orphée se centra en el fanatismo ciego con que sus personajes asumen sus funciones y elude deliberadamente cualquier detalle que inscriba las creencias de sus personajes dentro de una vertiente ideológica específica. Lo que importa, entonces, no es en qué creen los personajes, sino el ardor con que creen en eso, hasta el punto de que la única certeza que tienen es que su misión es una misión heroica.

Si el lenguaje de Winkel reafirma el fanatismo ideológico que da sustento al tipo de torturador que personifica, el lenguaje del narrador absorbe una gran variedad de registros que dan cuenta del carácter multifacético de su violencia. El narrador repite las máximas de Winkel y las incorpora en su discurso con el ánimo de transmitir la ideología de la tortura a la cual él se acoge. Desde este lugar, él coincide con Winkel en su papel de torturador fanático. Sin embargo, su persistencia en recalcar la disciplina del torturador y su cumplimiento riguroso del deber, instauran un segundo tipo de discurso más preocupado por el aspecto profesional de su trabajo que por la exaltación patriótica y espiritual que Winkel propone. De otro lado, el narrador asimila la preocupación de Winkel por el aspecto artístico del tormento, la cual vierte con cierta frecuencia en un discurso impregnado de imágenes poéticas. De todas ellas la más perturbadora es cuando el narrador describe su pueblo natal y sus fuerzas telúricas, utilizando imágenes que traen a la mente, de forma poetizada y sublimada, la experiencia de la víctima quien, acostada en la camilla de tortura, aguarda con pánico el golpe eléctrico de la picana:

Yo adentro miraba La Rioja lejana que ardía de frío en la noche de junio. Bajo las estrellas heladas la tierra de La Rioja estaba presintiendo el temblor. Los de mi casa estarían tiritando sobre camas vencidas y, por los huecos que llaman ventanas, mirarían el cielo de seda, de plata. En La Rioja, las temibles estrellas frías con latidos de corazón estarían sembrando el cielo de señales de temblor. Un

cielo muy puro, muy de seda, unas estrellas muy heladas, diría la gente y se callaría, sabiendo que son así las noches de temblor. (15)

No por sus ímpetus poéticos el narrador abandona su raigambre popular, la cual vuelca en la adopción esporádica de un lenguaje coloquial, el uso de localismos, así como la ocasional utilización paródica de las letras de tango. Aunque el narrador, como Winkel, utiliza en contadas ocasiones algunas expresiones tomadas del tango, es principalmente Cajoncito quien las incorpora con frecuencia dentro de su discurso. La alternancia entre diferentes registros lingüísticos le sirve al narrador para exponer su papel de intermediario entre dos estratos culturales de torturadores, pues si el lenguaje elevado con que sublima la violencia lo acerca a Winkel, su lenguaje coloquial le permite la comunicación cercana con colegas como Cajoncito y Tabañal.

El lenguaje coloquial de los trabajadores de menor rango en la sala de tortura está ligado a una función lúdica, que en la incorporación de letras de canciones y de bromas vulgares en la ejecución de la tortura, apunta hacia el humor más grotesco. Lo festivo como parte integral de los episodios sangrientos, además de presentar la tortura como un espectáculo macabro que conjuga diversión y violencia, refuerza la idea de que estos personajes gozan con el dolor de sus víctimas. El tipo de sadismo al que se adhieren enseña una crueldad inconsciente y primitiva que los posiciona dentro de una categoría violenta diferente de la de Winkel y del narrador.

Las diferentes formas que toma el lenguaje, en boca del narrador, de sus colegas y de Winkel, contribuyen a rotular a cada uno de estos violentos y de este modo enriquecer el inventario que Orphée presenta de los trabajadores de la crueldad. Sin embargo, la diversidad lingüística no matiza el carácter unitario y monológico del texto pues está constreñida al catálogo de torturadores presentado, y por lo tanto no invita una gran variedad de pensamientos. Más aún,

las diferencias que se establecen a partir de la intensidad con que uno u otro adoptan ciertos registros no logran esconder un lenguaje común, que no contempla diferenciaciones sociales o culturales. Este es el lenguaje de la tortura, que Orphée reproduce en boca de su protagonista y de sus secuaces. Es un lenguaje que, como explica Marguerite Feitlowitz en su libro sobre la Guerra Sucia, ayuda a ritualizar la tortura, a brindarle estructura y justificación (57). Es, también, un artefacto de tortura, que desorienta a la víctima, que pervierte el sentido de las palabras y crea relaciones espurias entre sustantivos inocuos y el dolor del tormento.

El principal elemento de este lenguaje es el eufemismo con que los torturadores embellecen y suavizan sus acciones brutales, sus espacios dedicados al sufrimiento y sus artefactos de tormento. Elaine Scarry y Crelinsten, así como los testimonios en que apoyan sus investigaciones, coinciden en reconocer la persistencia con que el lenguaje del torturador apela al eufemismo. Crelinsten advierte que “The language of torture is one that replaces the words of cruelty with euphemisms. There is also black humor, sick jokes, wisecracks, obscenities of the worst kind and cruel ironies” (39; El lenguaje de la tortura reemplaza las palabras de crueldad por eufemismos. También hay humor negro, bromas enfermizas, chistes, obscenidades de la peor clase y crueles ironías). Scarry hace un estudio más detallado de los repertorios léxicos de los que el lenguaje del torturador hace acopio y encuentra que principalmente provienen de tres esferas de la civilización: la primera es la de la tecnología – el “submarino”, por ejemplo, es utilizado para denominar la asfixia por inmersión–, la segunda corresponde a los eventos culturales, los juegos y las ceremonias – “el baile” o “la fiesta” para referirse a la tortura – y, la tercera, menos frecuente, tiene que ver con la naturaleza animal y su domesticación – el “palo del loro”, por ejemplo, fue un método de tortura en Brasil–, y se utiliza para negar la dimensión humana del torturado (43-4).

Dentro del léxico científico y tecnológico utilizado por el torturador, el vocabulario médico ocupa un lugar privilegiado. Esto se explica, en parte, en la desafortunada alianza entre tortura y medicina, manifiesta en las contribuciones que la institución médica ha realizado en esta práctica atroz, ya sea en el aporte de equipos, en el diseño de técnicas de tortura, o en la participación activa de internistas que cooperan con los torturadores en la prolongación del suplicio. También se explica, como expone Scarry, en que la medicina, junto con la ley, son las dos instituciones siempre presentes durante la tortura pues representan el cuerpo y el Estado. La tortura invierte el papel de estas instituciones al convertirlas en armas con que atacar a la víctima pues así como la tortura es el inverso de un juicio – usa el castigo para generar evidencia y no al contrario –, la medicina invierte sus poderes curativos al proveer las técnicas y los instrumentos para abatir el cuerpo del torturado en lugar de curarlo (41-2). Una tercera razón por la cual el vocabulario clínico es utilizado con tanta frecuencia por los torturadores tiene que ver con su facultad para legitimar y distorsionar los verdaderos propósitos de la persecución al prisionero, pues permite igualar la disidencia a la enfermedad. Al utilizar expresiones que denotan enfermedad y contagio para referirse a los opositores, se busca redimir la función del exterminador que recurre a la brutalidad para supuestamente extirpar los focos de infección y así inocular al resto de la sociedad de la epidemia causada por la disidencia. Por esta razón, equiparar la disidencia política a la enfermedad prueba ser un instrumento útil en la justificación de medidas represivas.

Este tipo de raciocinio se puede apreciar en el discurso de Winkel, en cuyos enunciados se asoman registros tomados de la medicina, afirmándose de este modo el sustento científico que suele querer darse a la persecución de grupos marginales con el ánimo de justificar la violencia

de esta cacería. En “Qué artista ha perdido el mundo” Winkel, al borde de la locura, presenta un discurso delirante contra sus víctimas que expone lo aberrante de este tipo de argumento:

¿Sabes de qué sufren ellos? De un dolor panorámico que se llama crueldad panorámica. No pararán hasta hacernos gran mal. Tienen descompuesta la vida interior y por eso tienen descompuesta la vida. Una vida interior morboeléctrica, eso es lo que tienen. ¿Cómo va a confiarse uno en gente que hace cortocircuito a cada rato? Y nos persiguen, no nos dejan en paz. Tenemos que defendernos. Es un combate por la salud y el orden. Si no hacemos lo que hacemos, la enfermedad nos saldrá para afuera y vaya a saber a cuál hospicio vamos a parar ... ¿Qué dije? ¿Quién dije que era el enfermo? Son ellos, claro, los que entran aquí, los crueles. Están agujereados de enfermedad y vienen para que nosotros los curemos. (91-2)

El desequilibrio mental de su enunciador podría hacer pensar que este discurso es el resultado de la locura, si no fuera porque la pareja enfermo/médico para designar a torturado/torturador, y la imagen de la tortura como agente purificador, reaparecen varias veces en la obra, en boca de Winkel, principalmente, pero también de otros personajes. En “La blanda montura de la discordia” un personaje que pareciera ser el narrador (si no fuera porque su discurso va precedido por un guión), presenta una apología de la tortura basada en sus poderes curativos, muy dentro de la línea del pensamiento de Winkel:

había que ocuparse de las infecciones antes de que perjudicaran. Dejadas en circulación eran capaces de contagiar a mucha gente propensa a ser podrida. Sobre todo, porque eran infecciones movedizas y proselitistas. Estoy hablando de los traidores: para mí eran lepras que tocaban con sus pedazos podridos, y si por

el momento parecían enteros, de tanto escarmiento como les íbamos a dar les haríamos soltar hasta el pus que les pegaba los pedazos (49).

Así como las anteriores apropiaciones del lenguaje médico señalan una manipulación lingüística que busca eludir la toma de responsabilidad sobre el acto violento, la comunicación con eufemismos logra el mismo cometido. La prueba más fehaciente de la aversión del torturador de llamar por su nombre a las cosas relacionadas con su oficio comienza con su renuencia al término “tortura” que suele ser reemplazado por “interrogación” o de manera más irónica y cruel, “la fiesta” o “el baile”. Esta propensión aparece repetidamente en *La última conquista* pues el narrador comunica el desprecio de Winkel, y el suyo, frente a la palabra “tortura” y tiende a referirla con el nombre de “ceremonia”. Dentro de la misma línea, el narrador, Winkel y sus colegas, desarrollan un vocabulario paralelo en el que al cuarto de tortura lo llaman “cuarto misterioso” o “cuarto amarillo” y los choques eléctricos de la picana se describen como “golpecitos telegráficos” (13-14), para mencionar sólo algunos giros eufemísticos.

Sin embargo, el preferir el eufemismo no es únicamente una forma de trivializar el dolor y con ello aliviar la responsabilidad del que lo causa. Scarry explica que detrás de la desfiguración del sentido que este nuevo lenguaje les da a las cosas hay una intención de arrasar con la civilización que el torturado conoce: el teléfono, el submarino, el cuarto, todo aquello que es familiar, funcional pero inofensivo para la víctima, asume una nueva significación destructiva<sup>11</sup>. La transformación que sufre la realidad del torturado – el mundo en su dimensión

---

<sup>11</sup> Esto es lo que Scarry llama “the making and unmaking of the world” (hacer y deshacer el mundo) y que ha suscitado algunos desacuerdos con otros estudiosos sobre el tema. Page duBois, por ejemplo, difiere del uso ahistórico que Scarry da a los términos civilización, creación y mundo (148) y, en contraposición, argumenta en su libro que la tortura es parte inseparable de lo que entendemos como civilización. Dentro de la misma línea, Avelar objeta la decisión de Scarry de postular el fenómeno de la tortura como una suspensión de la civilización pues suscita una toma de posición política y teórica acerca de lo que constituye la civilización y además presume que ésta no está implicada ni es cómplice de la tortura (*Letter* 32). En mi análisis dejo de lado la discusión acerca de la definición de civilización y su grado de asociación con la tortura para concentrarme en la transformación lingüística que se le da a la realidad del torturado.

más cotidiana y familiar – cuando se la utiliza física y retóricamente para someterlo al sufrimiento atroz, crea una confusión en la víctima de la tortura que intensifica la agresión (Crelinsten 39). El eufemismo es, según Weisband, parte de la dramaturgia y estética del espectáculo de la tortura, que procura representar el poder absoluto del torturador frente al torturado (123).

Como parte del lenguaje positivo del torturador, además de los eufemismos para describir las prácticas de la tortura, se encuentran todas aquellas expresiones de afecto con que el verdugo trata a su víctima para recrudecer el asalto al que la somete. El uso de diminutivos cariñosos en alternancia con nombres de objetos o animales es también un recurso utilizado con frecuencia por quien tortura. Orphée plasma esta manipulación del lenguaje en relatos como “Ceremonia”, en el que los oficiales llaman a su prisionero “el estudiantito” y “el angelote” pero también “el fardo”, y como “Tormenta, tormento”, cuando el narrador habla de “la caricia de la aguja” (64) para referirse al método de tortura utilizado. Las palabras cariñosas y los gestos que aluden a un contacto físico afectivo y no violento resaltan la dimensión erótica de esta violencia.

Es así como el lenguaje de la tortura se sustenta en el artificio, en llamar las cosas con otro nombre, con el doble propósito de preservar la ceguera del torturador frente a su crimen y de perturbar aún más la realidad de la víctima. El eufemismo y la metáfora trastornan el sentido de las palabras, en una muestra más del poder que detentan los trabajadores de la sala de tormento. No solamente con la tortura han intentado acallar las voces de sus víctimas, desgarrar su lenguaje y la posibilidad de narrar la brutalidad de la experiencia inflingida en ellos, sino que han usurpado el lenguaje que la describe y lo han reformulado para su beneficio. Avelar reconoce que “The torturer's great victory is to define the language in which the atrocity will be named” (*Letter* 49; La gran victoria del torturador es definir el lenguaje en que se nombrará la atrocidad).



El lenguaje de los torturadores, en los testimonios y también en la ficción que nos ocupa, así lo demuestra. Orphée, al reproducir la voz del torturador, nos enseña la omnipotencia de su discurso y la violencia del mismo.

Buena parte de los estudios en torno a las ficciones de victimarios suelen ver en estas obras un intento de entender la mente criminal, un deseo de explicar el “por qué” una persona es capaz de cometer actos atroces (Eagleston 16, Pettitt 11). *La última conquista* no es una excepción pues mediante la creación de la voz del torturador Orphée se adentra en la conciencia de este victimario e intenta desentrañar sus posibles motivaciones y sus más perversos impulsos. Lo hace, además, reconociendo la diversidad humana de estos verdugos y la variedad de formas que toma su crueldad. Pero también, como he procurado demostrar aquí, el diseño narrativo de Orphée y su implementación de ciertas estrategias retóricas y estéticas en el discurso del narrador reproduce algunas de las características de la tortura como mecanismo represivo y expone las formas que ha de tomar la palabra para representar la naturaleza atroz de esta forma de violencia. Orphée no se detiene en la exploración psicológica del torturador, sino que la utiliza junto con una observación detallada del espectáculo grotesco de la tortura para moldear la voz y las palabras de este victimario. Por eso sorprende que pese a la precisión con que captura los rasgos de la burocracia del terror y sus prácticas aberrantes, y la nitidez con que reproduce la violencia inherente al lenguaje del torturador, esta obra no haya recibido la atención que merece por parte de la crítica ni despertado un mayor interés del público lector. Es posible que la renuencia de Orphée a vincular estos relatos a una historia específica y con ello a una rúbrica ideológica sean la causa de esto, pues como explica Bell Gale Chevigny, la postura apolítica de Orphée y su afirmación de que la tortura es universal resulta ofensiva para algunos lectores (101). También es probable que no hayan sido bien recibidas las afirmaciones de Orphée acerca de su inspiración

en la represión peronista pues de cierta manera la equiparan al horror del terrorismo de Estado implementado por la dictadura militar. Cualquiera que sea la razón, la manera en que *La última conquista* ausculta el habla del que tortura para reproducir su mundo de horror merece mayor inspección crítica. Porque así la obra esté desligada de un marco histórico particular, tiene el barniz de la denuncia; la denuncia de la dimensión más visceral de la violencia del Estado, y del lado oscuro de la naturaleza humana que ha permitido y sigue permitiendo la atrocidad de la tortura.

## Obras Citadas

- Arendt, Hannah. *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*. New York: Viking Press, 1964.
- Avelar, Idelber. "Five Theses on Torture." *Journal of Latin American Cultural Studies*. 10.3 (2001): 253-71.
- - -, *The Letter of Violence: Essays on Narrative, Ethics, and Politics*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- Bastos, Maria Luisa. "Tortura y discurso autoritario: *La última conquista de El Ángel de Elvira Orphée*." *The Contemporary Latin American Short Story. Symposium*. Ed. Rose S. Minc. Nueva York: Senda Nueva de Ediciones, 1979.
- Bechis, Marco, et al. *Garaje Olimpo*. videorecording. Zima Entertainment: Distributed by Agustin Vicente. México, 2001.
- Blair Trujillo, Elsa. *Muertes violentas: la teatralización del exceso*. Universidad de Antioquia, 2005.
- Benedetti, Mario. *Pedro y el capitán*. 1a. ed. Montevideo, Uruguay: ASEUR, 1989.
- Chevigny, Bell Gale. "Ambushing the Will to Ignorance: Elvira Orphée's *La última conquista de El Ángel* and Marta Traba's *Conversación al sur*." *El Cono Sur: Dinámica y dimensiones de su literatura*. Ed. Rose S. Minc. Upper Montclair, NJ, 1985. 98-104.
- Collette, Marianella. *Conversación al sur: entrevistas con escritoras argentinas*. Buenos Aires: Ediciones Simurg, 2003.
- Crelinsten, Ronald D. "In Their Own Words: The World of the Torturer." *The Politics of Pain: Torturers and Their Masters*. Eds. Ronald D. Crelinsten and Alex Peter Schmid. Boulder: Westview Press, 1995. 35-64.

- duBois, Page. *Torture and truth*. New York: Routledge, 1991.
- Eaglestone, Robert. "Avoiding Evil in Perpetrator Fiction." *Holocaust Studies* 17, no. 2–3 (September 1, 2011): 13–26. <https://doi.org/10.1080/17504902.2011.11087280>.
- Franco, Marina. *Un enemigo para la nación: Orden interno, violencia y "subversión", 1973-1976*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan. Second ed. New York: Vintage Books, 1995.
- Garfield, Evelyn Picon. " 'Desprendida a hachazos de la eternidad': Lo primordial en la obra de Elvira Orphée." *Journal of Latin American Lore*. 5 (1979): 3-23.
- Goldschläger, Alain. "Towards a Semiotics of Authoritarian Discourse." *Poetics Today* 3.1 (1982): 11-20.
- Gusmán, Luis. *Villa*. Alfaguara, 1995.
- Kelman, Herbert C. "The Social Context of Torture: Policy Process and Authority Structure." *The Politics of Pain: Torturers and Their Masters*. Eds. Ronald D. Crelinsten and Alex Peter Schmid. Boulder: Westview Press, 1995. 19-34.
- Kohan, Martín. *Ciencias morales*. Anagrama, 2007
- - - , *Dos veces junio*. Suramericana, 2002.
- Milgram, Stanley. *Obedience to Authority; An Experimental View*. New York: Harper & Row, 1974.
- Olivera, Hector, et al. *La noche de los lápices*. videorecording. Distributed by Latin American Video Archives, New York, 1986.
- Orphée, Elvira. *La última conquista de El Ángel*. 1a ed. Caracas: Monte Avila Editores, 1977.

- Pettitt, Joanne. *Perpetrators in Holocaust Narratives - Encountering the Nazi Beast*. Palgrave Macmillan, 2017.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press, 1985.
- Sofsky, Wolfgang, and William Templer. *The Order of Terror: The Concentration Camp*. Princeton University Press, 1997. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/j.ctt32bbcn](http://www.jstor.org/stable/j.ctt32bbcn). Accessed 7 Apr. 2020. <https://doi.org/10.2307/j.ctt32bbcn.24>.
- Valenzuela, Luisa. "Simetrías." *Simetrías*. 1. ed. Barcelona: Plaza & Janés, 1997. 159-71.
- Weisband, Edward. *The Macabresque: Human Violation and Hate in Genocide, Mass Atrocity and Enemy-Making*. Oxford University Press, 2018.