
ARTÍCULO

Una alegoría de la violencia hacia las mujeres en el arte: “La pesada valija de Benavides”, de Samanta Schweblin, desde una perspectiva crítica feminista

An Allegory of Violence Against Women in Art: “La pesada valija de Benavides” by Samanta Schweblin from a Critical Feminist Perspective

ANA LOURDES ÁLVAREZ ROMERO

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5180-1321>

Universidad Nacional Autónoma de México

alvarezromeroana@gmail.com

Resumen:

El cuento “La pesada valija de Benavides”, de la escritora argentina Samanta Schweblin (1978-), desarrolla una crítica a los elementos que componen el proceso de comunicación artística: el autor, la obra, los intermediarios de esta y el público receptor. Para llevar esto a cabo, el cuento se vale del recurso de la alegoría, que permite extrapolar la



Los contenidos de este artículo están bajo una licencia de Creative Commons Atribución No Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

historia narrada al proceso de comunicación del arte occidental. A su vez, el uso de la alegoría permite la desnaturalización del objeto estético al llevar al absurdo el papel de los actores que lo han designado, precisamente, como arte. De esta manera, “La pesada valija de Benavides” constituye un ejemplo de cómo es posible denunciar el proceso estético desde una perspectiva crítica feminista, capaz de nombrar realidades culturales que han sido largamente obliteradas. Entre estas, se encuentran las justificaciones de las violencias contra las mujeres al servicio de una dimensión artística, pretendidamente aislada de las condiciones sociohistóricas adversas en las que han vivido pero que, en realidad, el mismo objeto estético puede llegar a encubrir o reproducir.

Palabras clave:

nueva narrativa argentina, proceso de comunicación artística, feminismo y literatura, ética y literatura.

Abstract:

The short story “La pesada valija de Benavides”, by Argentine writer Samanta Schweblin (1978-), develops a critique of the elements that constitute the process of artistic communication: the author, the work, its intermediaries, and the audience. To achieve this, the story utilizes the resource of allegory, enabling the extrapolation of the narrated story to the communication process of Western art. Moreover, the use of allegory allows for the denaturalization of the aesthetic object by pushing the roles of those who have designated it as “art” to the point of absurdity. In this way, “The Heavy Suitcase of Benavides” is an example of how it is possible to denounce the aesthetic process from a feminist critical perspective, capable of naming cultural realities that

have long been obscured. Among these are the justifications of violence against women in the service of an artistic dimension, supposedly isolated from the adverse socio-historical conditions in which they lived but which, in reality, the aesthetic object itself can cover up or reproduce.

Keywords:

Argentine New Narrative, artistic communication process, literature and feminism, ethics and literature.

Recibido: 19 de febrero de 2025.

Aceptado: 27 de junio de 2025.

Publicado: 1 de julio de 2025.

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.i31.562>

INTRODUCCIÓN: SAMANTA SCHWEBLIN EN CONTEXTO

La narrativa de Samanta Schweblin (1978) forma parte de una nueva etapa de la literatura en Latinoamérica. Dicha literatura ha renovado, desde diversas particularidades estilísticas, el binomio inseparable de las maneras de construir realidades narrativas y lo que se dice de estas, es decir, el fondo y la forma del relato. A pesar de que los esfuerzos de categorización al respecto siguen en construcción dado el desarrollo en curso de este fenómeno, contamos con bases críticas generales de las que es posible partir y continuar.

Elsa Drucaroff ha denominado Nueva Narrativa Argentina (NNA) o generación posdictadura a la que se distingue por haber nacido

después de 1960 y haber comenzado a publicar durante 1990. Dicha generación se conforma de “personas que vivieron la dictadura en una edad en la que no habían llegado a la conciencia ciudadana, o que no la vivieron nunca porque nacieron en democracia” (*Los prisioneros de la torre* 17). A partir de esta circunstancia sociohistórica, Drucaroff señala que esta generación carga con “un trauma que afecta a la sociedad argentina y proviene, como todo trauma, de un pasado negado y doloroso” (17). Desde esta perspectiva se explican algunas particularidades concretas de sus obras, como lo son el uso recurrente de la ironía, la “sensación de absurdo de las injusticias” y lo que es posible interpretar como una consecuente alusión a un “pasado traumático” (22-27).¹

La NNA no constituye un corpus homogéneo en sus propuestas estéticas, pero dentro de éste pueden rastrearse algunas correlaciones. En el caso de las obras de Samanta Schweblin y Mariana Enriquez, por ejemplo, es posible advertir relatos de lo que se ha considerado “terror” en conjunción con elementos neofantásticos. Desde la perspectiva de Alazraki hay tres rasgos principales de los elementos que caerían en esta última categoría: a diferencia de lo fantástico, en lo neofantástico el mundo real ya no es un lugar incuestionable, sino que se presenta a través de máscaras; los relatos neofantásticos no buscan provocar miedo en el público lector, como sí lo hicieron sus antecesores; y, por último, lo neofantástico despliega pistas metafóricas o figurativas de lo que sucede en el relato, a diferencia de la literalidad que presupone la narración fantástica (Alazraki 28-31).

Debido a la distancia temporal entre la elaboración de Alazraki y la segunda generación de la NNA, podríamos preguntarnos sobre la

¹ En un análisis posterior, Drucaroff no modifica sustancialmente su análisis sobre la Nueva Narrativa Argentina. Sólo podríamos agregar que coloca la obra de Samantha Schweblin dentro de la segunda generación y que, en este grupo, “la politización explícita de la literatura vuelve a legitimarse” (Drucaroff, “¿Qué cambió y qué continuó?” 32), pero sin perder el sentido del humor de sus antecesores.

permanencia, adecuación o, incluso, transformación de las características que advierte como neofantásticas. Por ejemplo, la ausencia de la provocación del miedo en el lector parece pertinente en la obra narrativa de Cortázar, pero no necesariamente en las obras en las que el raciocinio lógico se desestabiliza como un anclaje seguro sobre las certezas de los personajes, como sucede en algunos relatos de Schweblin y Enriquez.² Si bien Alazraki proporciona claves importantes para entender el registro que denominó “neofantástico”, en este caso nos parece más puntual el señalamiento de Claudia Quiñones Gámez, quien retoma su propuesta y especifica que dicho modo narrativo se caracteriza por la existencia de una realidad oculta, inaccesible a la lógica racional, pero a la que es posible adentrarse mediante la metáfora (106); la ausencia o presencia de la búsqueda del miedo dependerá del relato en cuestión. Este señalamiento resulta crucial para explicar analíticamente el tipo de escritura que desarrollan las autoras: lo que narran se encuentra ligado a una visión del mundo obstaculizada, o al menos obliterada, por la razón creada, transmitida y reelaborada por la cultura que recrean. En un periodo histórico en el que existe una confianza en la razón y en la técnica occidental que se desprende de ella,

² Alazraki apunta, precisamente, que el miedo en lo fantástico “era una forma de cuestionar la infalibilidad del orden racional” (25). Aunque es cierto que en algunos de los antecesores literarios de la NNA no se explora este temor, como en Borges o Cortázar, no puede afirmarse lo mismo en parte de la producción literaria en Latinoamérica escrita por mujeres, en la que la asociación de estas últimas con los parámetros culturales de lo que se considera locura ha sido problematizada por las propias autoras. Auli Leskien desarrolla, por ejemplo, que, desde la primera generación de escritoras reconocidas en América Latina, el tema de la locura ha estado presente (213). La locura y lo irracional se han configurado en distintas obras literarias para desafiar los límites de lo que puede o no expresarse abiertamente desde el imperativo de la feminidad. Como explica Marcela Lagarde: “La cultura reconoce como negativas a las mujeres que no cumplen con su deber ser dictado desde la racionalidad patriarcal. Son verdaderamente locas para la cultura patriarcal aquellas mujeres que por imposibilidad, desobediencia o rebeldía, transgreden las cualidades de la feminidad” (563).

sobre todo desde sus tecnologías informáticas, las escrituras de estas autoras señalan aspectos que no coinciden con dicha certidumbre.

Tanto Schweblin como Enriquez desarrollan, pues, composiciones con algunas similitudes, lo que es importante considerar para la comprensión de lo que significan ciertas elecciones estéticas en el campo literario de su tiempo. Lo neofantástico en las obras de ambas suele apuntar a una crítica social en distintos rubros, entre los que se encuentra la subordinación sociohistórica de las mujeres³ a los intereses patriarcales. La comparación entre la obra de ambas es pertinente en tanto que muestra a dos escritoras de la misma generación con propuestas interconectadas, como la crítica social a través de relatos alegóricos. Puesto que destaca una inclinación crítica no solamente individual, podríamos preguntar sobre las circunstancias que la rodean. Además de la estetización del relato en busca de una renovación desde los cánones artísticos en América Latina, podemos también aventurar que el uso de la alegoría posibilita un blindaje ante el desprecio de algunos sectores hacia obras abiertamente claras respecto a posicionamientos considerados ideológicos,⁴ especialmente si estos últimos son feministas. Aunque se trata de un tema que excede el abordaje de este artículo, reparar en él nos ofrece un camino interpretativo para preguntarnos por qué se ha elegido la alegoría para tratar un tema puntual, como lo es la violencia hacia las mujeres.⁵

³ Para el análisis de las perspectivas feministas en la obra de Enriquez puede consultarse una variedad de trabajos académicos, tales como “Monstruosidad y militancia en ‘Las cosas que perdimos en el fuego’ de Mariana Enriquez” por María Belén Contreras y “(Otras) lecturas feministas sobre ‘Las cosas que perdimos en el fuego’ de Mariana Enríquez” por Eun-Kyung Choi.

⁴ Véase, por ejemplo, *El vicio de leer. Contra el fanatismo moralista y en defensa del placer del conocimiento*. En los diversos ensayos que conforman este libro, Argüelles sigue la línea expuesta por Harold Bloom en *El canon occidental*, desde la que rechaza críticas que llegan a descalificar obras literarias canónicas por razones políticas.

⁵ Cabría señalar, además, la tradición literaria latinoamericana escrita por mujeres en la que los elementos críticos de las realidades recreadas, sobre todo cuando tocan asuntos

Recapitulando, destacamos que la obra de Schweblin se ha producido y transmitido en condiciones socioculturales específicas: se entiende dentro de una generación posdictadura que, como apunta Drucaroff, suele aludir a hechos traumáticos o de difícil comprensión racional, lo que se concreta textualmente en el señalamiento de situaciones sociales injustas (*Los prisioneros* 17); a su vez, la obra de Schweblin comparte con algunos de sus contemporáneos el uso de elementos neofantásticos para dar cuenta de realidades estructuradas como socialmente desiguales; finalmente, el uso de la alegoría proporciona claves para comprender las posibilidades de abordar el tema de la violencia hacia las mujeres en un contexto específico. Estos puntos, en general, son pistas interpretativas para la comprensión de las lógicas que atraviesan la obra de Schweblin.

En este artículo nos enfocamos en “La pesada valija de Benavides”. Se trata de uno de los textos que conforman *Pájaros en la boca y otros cuentos* (2009), obra ganadora en su categoría del Premio Casa de las Américas en el 2008. En su conjunto, este libro utiliza un registro con elementos neofantásticos (Quiñones Gámez 105-106) que le permite a Schweblin juzgar diversos aspectos de las realidades latinoamericanas, como lo son la institución de la familia (lo que se ve, por ejemplo, en “Mariposas” y en el cuento que da título al libro), la violencia (en “Matar a un perro”, así como en “La pesada valija de

relacionados con las desigualdades de género, se encuentran de manera oculta o no tan evidente. En el Cono Sur, por ejemplo, podemos detectar estas estrategias de ocultamiento en escritoras como María Luisa Bombal, quien a principios del siglo XX publicó *La última niebla*. Valiéndose de elementos que podríamos tildar de fantásticos, Bombal logra desestabilizar una visión racional del mundo a través del cual puede tematizar el erotismo desde las mujeres y las relaciones de poder jerárquicas que las atraviesan en sus interacciones con los hombres. Algo muy similar sucede con la narrativa de Silvina Ocampo, como lo ha analizado Daniela Díaz Larralde en “El enigma, ¿estrategia o autenticidad?: una aproximación a la narrativa de Silvina Ocampo”.

Benavides”), la incompreensión de los problemas de salud, particularmente de los mentales (“Agujeros negros” y en “Cabezas contra el asfalto”), entre otros. Estas críticas se realizan alegóricamente, sin la necesidad de utilizar una perspectiva realista genética o “de correspondencia”, como la denomina Darío Villanueva (180), ya que develan problemáticas generales a partir de la elaboración de historias concretas que pueden extrapolarse a situaciones más amplias. Este punto es el que se desarrolla en el siguiente apartado, centrándonos en el cuento elegido.

LA CRÍTICA ALEGÓRICA EN “LA PESADA VALIJA DE BENAVIDES”

Para guiar la lectura de la alegoría planteada por Schweblin, destacamos algunas particularidades de esta figura retórica. Helena Beristáin condensa la definición de alegoría al señalar que es un conjunto de elementos que guardan paralelismos con otros conceptos o realidades, de modo que permiten una lectura literal y otra más profunda del texto en el que se desarrollan (35). La alegoría, señala Angus Fletcher, no necesita ser leída, forzosamente, de manera “exegética”, puesto que tiene sentido también a un nivel literal. Sin embargo, a partir de la interpretación que permite es que el texto alegórico descubre sus posibilidades más ricas de significado (7).

Los cuentos que conforman *Pájaros en la boca* presentan diversas problemáticas y posturas críticas mediante el recurso de la alegoría. Por ejemplo, el cuento que da título al libro narra la historia de una adolescente, Sara, que come pájaros vivos. La madre no puede más con la situación y la deja en casa de su expareja, el padre de Sara, para que se haga cargo. Al darse cuenta de que su hija no quiere comer otra cosa y

al ver que va debilitándose poco a poco, el padre termina por comprarle un pájaro para que se alimente y se recupere.

El acto de comer un ave viva es recreado como algo que provoca una profunda aversión en los padres, pero que debían permitir para que Sara siguiera viviendo. Alegóricamente, esto puede leerse como la necesidad de aceptación de las figuras parentales hacia sus hijos, a pesar del desprecio que puedan ocasionarles sus preferencias. En lugar de abordar esta problemática de forma literal, el cuento construye una crítica que se vale de elementos metafóricos, lo que le permite trascender la historia a la que aparentemente se limita.

Por otro lado, la narración alegórica en “La pesada valija de Benavides” se centra en una recreación de lo que podemos considerar el proceso de comunicación artística. Este último lo entendemos a partir de lo que Siegfried Schmidt denominó proceso de “comunicación literaria” (197). Para dicho crítico, existe una comunicación culturalmente particular realizada por agentes específicos: los productores de objetos considerados estéticos (los autores), los intermediarios de dichos objetos (las editoriales), los receptores (el público lector) y los agentes de transformación (los críticos, los traductores, etcétera) (199-200). Este esquema permite advertir que es el proceso de comunicación entre todos estos actores lo que define la literatura (202). De esta manera se evita dar una definición ahistórica y esencialista del fenómeno literario.

El propio Schmidt admite que este tipo de comunicación puede extrapolarse a las actividades que históricamente hemos considerado artísticas (199). Si nos referimos a la comunicación del arte, encontramos los mismos actores pero con diferentes papeles: los creadores de objetos artísticos como la escultura, la pintura y otros géneros que son híbridos y/o todavía considerados experimentales (como el *happening*, el *performance* y la instalación); los museos, salas, y diversos espacios

destinados a presentar dichos objetos como artísticos; el público, que asiste a las exposiciones organizadas por los intermediarios; y, finalmente, los críticos de arte, que emitirán un juicio según criterios vigentes (o al menos es lo que se espera) sobre los objetos expuestos.

A partir de este marco es posible analizar no sólo el cuento que elegimos, sino también “Cabezas contra el asfalto”. Similar a “La pesada valija de Benavides”, el cuento permite una lectura alegórica del proceso de comunicación artística. En el primer cuento, el protagonista es un pintor (configurado con problemas de salud mental) que no sabe responder a la incomodidad de otra manera que con violencia. A su vez, cuenta con un representante que solapa su forma de vida y comparte con él apreciaciones misóginas. Por último, sus cuadros se venden a precios exorbitantes, a pesar de que se conoce y señala que tiene comportamientos racistas. El protagonista se muestra incapaz de reflexionar sobre sus actos y sólo concuerda con su madre en que “no son buenos tiempos para la gente muy sensible” (148).

Este relato despliega una variedad de juicios críticos sobre los actores de la comunicación artística: el pintor es violento y se enriquece a través de la representación de cabezas estrelladas contra el asfalto; su mánager lo mantiene aislado, le transmite juicios sexistas y le consigue un abogado que lo protege bajo la categoría de “insania” (148); además, el público sigue adquiriendo sus obras, independientemente de sus actos violentos. La falta de crítica de todos estos actores presenta al campo artístico como éticamente problemático, pero sin recurrir a una narración en la que esto se explique detalladamente.

Ahora bien, la crítica al proceso comunicacional artístico en “La pesada valija de Benavides” adquiere mayor relevancia. En este cuento ya no se trata sólo de un problema que se queda en la agresión, sino que llega al feminicidio. Benavides asesina a su esposa y la mete en una valija. Al principio cree que su acción fue justa, pero posteriormente se siente

culpable y surge en él la necesidad de confesárselo a su psiquiatra, el doctor Corrales. Este lo recibe en su casa, mientras toca el piano frente a sus discípulos en una fiesta, pero se niega a escucharlo y lo medica para que se quede dormido. Al día siguiente, Benavides se encuentra entre la angustia de confesarle lo que hizo al doctor Corrales y la esperanza de que todo haya sido producto de su imaginación. Después de su insistencia por mostrarle la valija al doctor y su posterior arrepentimiento de confesar su crimen, es el propio psiquiatra quien la abre y descubre a la esposa de su paciente muerta. Su reacción no es la que Benavides imaginaba:

—Benavides... Esto es fuerte. Es... Es... maravilloso
—concluye.

En la duda, Benavides permanece en silencio. Vuelve a mirar el contenido de su valija, pero lo que encuentra allí es lo que hay: su mujer morada.

—Maravilloso —repite Corrales, negando. Mirando un momento la valija, otro a Benavides, como si no alcanzara a creer que Benavides pudiera hacer algo semejante por sí mismo—. Es usted un genio, pensar que yo lo menospreciaba, Benavides. Un genio. A ver. Déjeme despabilarme, no es poco lo que usted plantea con esto... —descansa el brazo sobre la espalda de Benavides, con amigable entusiasmo—. Le invito una copa. Aunque no lo crea, conozco a la persona que usted necesita. (180)

La reacción del doctor Corrales empieza a configurar un sentido del absurdo que no se perderá en lo que resta del cuento. Descubrir a la esposa de Benavides muerta en la valija no lo escandaliza, sino que interpreta lo ejecutado como un acto estético de gran valor. Es por esto

que decide presentar a Benavides un curador de arte, Donorio. Este, al ver a la mujer dentro de la maleta, tiene una reacción muy similar a la del psiquiatra, tras lo cual comienza a elaborar una interpretación del asesinato en voz alta, como si se tratara de un producto estético:

Qué es la violencia si no es esto mismo que presenciamos ahora, piensa Donorio, y un escalofrío trepa de sus piernas a la nuca, la violencia reproducida frente a sus ojos, la violencia en su estado más primitivo. Salvaje. Puede olerse, tocarse. Fresca e intacta a la espera de una respuesta de sus espectadores.

—Esto va a gustar— dice Donorio. (181-182)

El curador decide titular el acto de Benavides “La violencia” y monta una exposición. A pesar de que Benavides quiere huir, no se lo permiten; necesita estar presente para mostrar al público la clase de hombre que cometió el asesinato. Si la “obra” hubiera sido realizada por un fisicoculturista no tendría el mismo efecto, explica Donorio. Así, llegado el día de exhibirla al público, éste se maravilla al contemplarla:

La euforia es incontenible. Empujan, intentan subir al escenario. Una docena de hombres de azul forman una barrera que impide el avance. Pero el público quiere ver y la barrera cede. Excitación. Conmoción. Algo emana de esta obra que los vuelve locos. La imagen soberana del cuerpo morado. La muerte a pocos metros. Carne humana, piel humana. Muslos gigantes. Enroscados en una valija. Embutidos en cuero. Y el olor. El artista está todavía muy cerca de la valija. Demasiado expuesto. Su rostro único se distingue entre la masa, que lo descubre. Hay un momento de sorpresa. Cuando entienden quién es él lo alzan y lo pasan de mano en mano. (193-194)

Los personajes que se construyen en el cuento se identifican como sigue: el hombre “común” que comete el asesinato de su esposa, el psiquiatra que posee contactos con actores del mundo del arte, el curador que organiza la exposición y el público espectador. Los elementos del proceso de comunicación artística se encuentran representados por estas personalidades: el autor (Benavides), la “obra” (la mujer asesinada), los intermediarios que la divulgan (el doctor Corrales y Donorio) y el público espectador que emite su juicio. La interacción entre todos estos elementos define lo que es una obra de arte y, en el caso particular de este cuento, no observamos instancias críticas que cuestionen la acción de Benavides —más allá de su conciencia en determinados momentos—. Es decir, no hay ningún participante del proceso de la comunicación artística que ponga en duda la naturaleza de lo que se crea, transmite y aprecia, ni cuáles son sus implicaciones.

De igual importancia son las características de dos de los personajes acentuados: Benavides y el doctor Corrales. Mientras el primero es un hombre común, el psiquiatra se mueve en el terreno de la cura y/o tratamiento de las enfermedades mentales. Si bien Benavides es un sujeto que representa a cualquiera de los hombres, el segundo personifica la autoridad que juzga lo que es una enfermedad mental y lo que no cabría en esta definición. Lo paradójico, precisamente, es que el doctor Corrales no considera el acto de Benavides como patológico o violento, sino como artístico.⁶ Nos encontramos con un elemento en la cadena del proceso artístico que no logra valorar, según las perspectivas esperadas del lector, lo que es el arte. El elemento sorpresa del cuento se desencadena, precisamente, con el juicio positivo del psiquiatra sobre el asesinato de la esposa de Benavides.

⁶ Algo muy similar sucede en “Cabezas contra el asfalto” con el representante del pintor.

Cabe además señalar que el doctor Corrales cuenta con “hermosos y jóvenes admiradores” (171), de modo que se le presenta como una autoridad respetada. Además, es precisamente él quien le presenta el curador, Donorio, a Benavides; es decir, el psiquiatra se relaciona con actores culturales capaces de apreciar y montar una exposición artística, lo que tampoco deja de ser irónico debido a las relaciones implícitas entre arte y locura simbolizadas respectivamente por ambos personajes (además de las relaciones establecidas en el imaginario cultural entre el campo artístico y lo que se ha considerado, según su contexto, locura).

La narración también subraya un carácter “ordinario” de Benavides que posibilita que el público pueda sentirse identificado con él. En esta línea, Donorio enfatiza la importancia de las características de Benavides: “Sin el artista el acto inaugural pierde sentido. Lo que nos devuelve al tema del contexto” (188). Este último se reduce, pues, a la posibilidad de identificación que el público pueda sentir con el autor. O en otras palabras: el contexto se banaliza al limitarse a la posibilidad de identificación con el hombre que mató a su esposa.

Los puntos destacados conducen a conceptualizar el cuento como una alegoría. Primero, porque los actores involucrados encarnan el denominado proceso de comunicación artística; segundo, porque cada uno de éstos es representado con características particulares que describen cómo es la interacción entre ellos. El “creador”, representado irónicamente por un asesino, es avalado por los intermediarios del proceso artístico, quienes son personificados en el curador y el psiquiatra. A su vez, el público que acepta “la obra” (el asesinato), lo hace a partir de una emocionalidad que excluye un raciocinio crítico y desde su identificación con lo común que les resulta Benavides (lo que tampoco deja de ser irónico debido a que, precisamente, la empatía del público se debe a que se refleja en lo ordinario que les parece el autor).

En este sentido, los personajes del relato aceptan lo monstruoso como estético. El cuerpo muerto de la esposa de Benavides en la valija posibilita una lectura en la que la irracionalidad resulta coherente. El arte, en lugar de configurarse como un objeto incuestionable a partir de las emociones que produce, se presenta desde una perspectiva que señala la otra cara de tal imperativo cultural: ¿qué sucede cuando la obra considerada artística se produjo a partir de hechos que dañan a otros? Es por esto que podemos afirmar que el cuento muestra un registro neofantástico, según las consideraciones que hemos anotado anteriormente. El proceso de comunicación artística se representa como varios actos interconectados en los que se aprecia la violencia hacia la mujer. El asesinato, la exposición de la valija y las reacciones positivas del público simbolizan, críticamente, el funcionamiento del campo estético.

Igualmente, las características mencionadas por Drucaroff de la NNA se despliegan en este relato: la presencia de la ironía (sobre todo en la relación que el cuento teje entre ser considerado un artista y el haber cometido un asesinato), la sensación de absurdo (nadie parece molesto por el crimen, sino todo lo contrario) y la alusión a un pasado problemático del cual el personaje necesita huir (antes de confesar lo que hizo al psiquiatra, espera que su recuerdo sea falso; cuando se entera de la verdad, Benavides intenta darse a la fuga varias veces). Sin responder a una fórmula fija, podríamos afirmar que este cuento condensa las características del estilo escritural de una generación.

Como ya se mencionó, en el relato no está presente un actor que juzgaría las implicaciones éticas del asesinato. Precisamente, el elemento de lo absurdo aparece ligado a la normalización del homicidio de la esposa de Benavides para mostrarlo como un producto artístico. Lo absurdo se encuentra íntimamente relacionado con lo irracional, lo arbitrario y lo disparatado, al igual que devela una ruptura con las

expectativas que se tiene en una situación (Portillo Fernández 105-106). Debido a esto, el texto implica la necesidad de un actor crítico que participe en el proceso de comunicación artística. Dicho actor tendría que remitirse a un plano analítico para dar cuenta de lo que significa la obra más allá de la emocionalidad que transmite. Ésta sería la labor de una crítica con perspectiva feminista.

LA DESNATURALIZACIÓN DEL VALOR ESTÉTICO POR PARTE DE LOS ENFOQUES FEMINISTAS

La consideración de los elementos socioculturales que rodean a una obra de arte es un aspecto en el que insisten las teorías artísticas feministas. Incluso antes de la aparición propiamente teórica del feminismo y de los estudios de género, diversas escritoras, como Virginia Woolf, ya habían señalado la importancia de tener presente las restricciones sociales en las que se han encontrado históricamente las mujeres si es que se pretende juzgar su producción intelectual, así como la representación que se hace de ellas.

Los análisis feministas han tomado varios caminos, dependiendo del aspecto cultural que deseen abarcar. Las vías de las teorías literarias feministas y los estudios de género son tan diversos y disímiles como los tipos de feminismos y enfoques que se han desarrollado. Sin embargo, todos los enfoques coinciden en la importancia de dar cuenta del contexto en el que aparecen las obras artísticas y del papel sociocultural que cumplen, centrando especialmente su interés en asuntos relativos a las construcciones de los géneros y a las dinámicas que envuelven a sus autoras y autores, así como a sus obras y apreciaciones por parte del público y la crítica especializada. En consecuencia, dichas teorías y abordajes niegan un punto de vista de apreciación que no repare en

elementos contextuales y que, desde ciertas perspectivas teóricas, se ha considerado como “puramente estético”. Las teorías artísticas feministas, así como los estudios de género, rechazan este punto de partida debido a que lo estético responde a un conjunto de dinámicas, apreciaciones y estilos vinculados a una época dada, no a una metafísica atemporal.

Los objetivos de las conceptualizaciones y metodologías feministas, como lo desarrolla Marta Patricia Castañeda Salgado, tienen como meta, entre otros puntos, el desmontaje del androcentrismo en los distintos campos del conocimiento. Evidencian las formas de la discriminación (racismo, clasismo, etnicismo, etcétera) en los planteamientos de las investigaciones y consideran, precisamente, que la investigación debe ser una práctica social, orientada a satisfacer las vidas de las personas (Castañeda Salgado 20). Bajo estos enfoques es posible lograr la desnaturalización de los valores considerados estéticos, puesto que se explican según diversas circunstancias socioculturales que se podrían sintetizar (pero nunca limitar) a contestar las preguntas: ¿quiénes elaboran objetos socialmente apreciados como arte, en qué condiciones, bajo qué preceptos y limitaciones?, ¿qué significa el uso de ciertos recursos estilísticos en una época determinada, a qué obedecen, en qué tradición se insertan? Es así, entonces, que la obra de arte deja de encontrarse blindada ante la protección de un supuesto valor estético que estaría por encima de las condiciones que lo posibilitan.

LA CRÍTICA-ÉTICA FEMINISTA IMPLÍCITA EN “LA PESADA VALIJA DE BENAVIDES”

De acuerdo con lo expuesto anteriormente es posible enmarcar el cuento elegido de Schweblin en una perspectiva crítica y ética feminista

por, al menos, tres motivos. El primero de ellos es que la alegoría recreada apunta a la apreciación sociocultural de la violencia hacia las mujeres en el arte: el público espectador, el doctor Corrales y Donorio se conmovieron ante el resultado del asesinato: una mujer en una valija. El segundo motivo, y que se encuentra en la misma línea, es que esta violencia recreada en el arte tiene repercusiones en el mundo extra-artístico. En el relato este punto se lleva al extremo de que el personaje principal mata a su esposa y el acto es apreciado no como un crimen, sino como un producto culturalmente valioso. De este modo el cuento expone los vínculos entre la apreciación positiva de la violencia hacia las mujeres presentada como estética y los juicios alrededor de la violencia fuera del ámbito del arte. Por último, la perspectiva feminista del relato se advierte en que apunta a la necesidad de emprender una crítica ética de la obra artística que considere los elementos que rodean y alimentan dicha obra.

Graciela Hierro desarrolla la configuración histórica de la mujer como un “ser para otro” a partir de tres mecanismos principales: su inferiorización, su control y su uso. Es en este último mecanismo que Hierro detecta una “mistificación” de lo femenino: la eliminación de “la individualidad femenina, la cual se conforma a un patrón ideal” (37-38). La mistificación de la mujer se lleva a cabo mediante operaciones culturales que la reducen a un objeto según un arquetipo. En el cuento de Schweblin, la mujer es solamente apreciada como un cuerpo muerto, lo que puede leerse como una de las características históricas que se le han impuesto: la sumisión. La esposa de Benavides, de quien no conocemos siquiera su nombre, alcanza un punto máximo de sumisión al ser expuesta como producto estético después de haber sido asesinada. Es decir, su valía sólo recae en la apreciación de la que es sujeta a partir de su homicidio.

Mediante la alegoría, “La pesada valija de Benavides” ofrece la posibilidad de visualizar las dinámicas históricas del arte producido por varones, particularmente aquel en el que la representación de la violencia hacia las mujeres carece de una mirada crítica. Desde de sus oportunidades interpretativas, este cuento evidencia los vínculos entre los mecanismos que legitiman una obra como artística y la violencia que dichos procesos pueden incluir.

Si bien la crítica ética (es decir, aquella fundamentada por acuerdos en una comunidad dada para el beneficio de ésta en su conjunto) se confunde popularmente con la crítica moral (la que censura y ha sido ejercida históricamente por la iglesia y los gobiernos autoritarios), estas necesitan diferenciarse para distinguir sus fundamentos y su justificación o falta de ésta en las sociedades contemporáneas. El cuento de Schweblin abre la vía para pensar en una crítica ética en el arte que considere, como tal, las consecuencias de la apreciación basada solamente en la emoción. Es así que este texto puede leerse como una crítica a la concepción kantiana de la supuesta inutilidad del arte y de todas las consecuencias que se desprenden de este juicio, puesto que presupone que su única función es el placer que genera.

CONSIDERACIONES FINALES

En “La pesada valija de Benavides”, Samanta Schweblin logra plasmar una crítica de los mecanismos de los procesos artísticos carentes de perspectivas éticas a partir de un registro alegórico. Esto le permite ser recibida sin una reacción negativa que se presupone, *a priori*, en sectores de sociedades fuertemente polarizadas, como las que conforman el contexto actual de América Latina.

Analizar los procesos comunicativos del arte —como su legitimación o las dinámicas de poder en las que participan sus actores— desde esta obra permite visibilizar que las formas en las que el campo artístico se construye no son neutras ni aisladas de sus condiciones sociales. Es decir, en los modos de creación, valoración y transmisión de los objetos estéticos se movilizan implicaciones significativas, particularmente de interés para los feminismos si lo que se busca es develar las situaciones desiguales en las que se han encontrado históricamente las mujeres como creadoras o como objetos de representación.

“La pesada valija de Benavides” cuestiona, al exponerla, la lógica cultural acerca de la primacía de la experiencia emocional sobre la racional en un producto artístico. Es así, entonces, que la desnaturalización del proceso de comunicación artística logrado por Schweblin permite observarlo críticamente desde las dinámicas sociales a las que se le circunscribe en el propio relato. La sensación de absurdo que Drucaroff identifica en la Nueva Narrativa Argentina o generación posdictadura se logra en este cuento a partir de la develación de un aspecto del proceso de comunicación artístico que se lleva al absurdo: ¿qué sucede cuando las instancias críticas no participan?, ¿qué implica que la emocionalidad sea la única validación para la estimación social de una obra de arte?, ¿cómo es que se ha logrado cosificar a las mujeres en la historia de la producción artística?

La poética desarrollada en este cuento logra visibilizar fallas culturales naturalizadas, incapaces de ser observadas desde los parámetros de la normalidad. Es así que este tipo de narrativa logra (re)construir un panorama en el que las posiciones críticas son necesarias, independientemente de si se llevan a cabo a partir de relatos que parecen regodearse en el terror, cuando en realidad sólo lo señalan.

BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, Jaime. “¿Qué es lo neofantástico? *Mester*, vol. 19, no. 2, 1990.
- Argüelles, Juan Domingo. *El vicio de leer. Contra el fanatismo moralista y en defensa del placer del conocimiento*. Laberinto, 2022.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, 1995.
- Castañeda Salgado, Marta Patricia. “Perspectivas y aportes de la investigación feminista a la emancipación”. *Otras formas de (des) aprender. Investigación feminista en tiempos de violencia, resistencia y decolonialidad*. Euskal Herriko Unibertsitatea, 2019, pp. 19-40.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la dictadura*. Emecé, 2011.
- . “¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde *Los prisioneros de la torre*?”. *Revista Crítica de Literatura Argentina. El Matadero*, no. 10, 2016, pp. 23-40,
<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/matadero/article/view/4969>.
- Fletcher, Angus. *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*. Cornell UP, 1970.
- Hierro, Graciela. *Ética y feminismo*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- Lagarde y de los Ríos, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Siglo XXI, 2023.
- Leskinen, Auli. “Entre el poder y la locura. De cómo escriben las escritoras latinoamericanas”. *Moderna Språk*, vol. 92, no. 2, 1998, pp. 211–221.
- Portillo Fernández, Jesús. “Lo absurdo: descontextualización, sentido, significado y humor”. *Revista de Humanidades de Valparaíso*, año 1, no. 2, dic. 2013, pp. 105-134,
https://revistas.uv.cl/index.php/RHV/article/view/12/pdf_18.

- Quiñones Gámez, Claudia. “Subversión y terror en la nueva narrativa argentina: influencias de lo neofantástico en Mariana Enríquez y Samanta Schweblin”. *América sin nombre*, no. 27, 14 jun. 2022, pp. 104-119, <https://doi.org/10.14198/AMESN.16241>.
- Schmidt, Siegfried J. “La comunicación literaria”. *Pragmática de la comunicación literaria*, coordinado por José Antonio Mayoral, Arco/Libros, 1987, pp. 195-212.
- Schweblin, Samanta. *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Almadía, 2021.
- Villanueva, Darío. “El realismo intencional”. *Semiosis*, no. 24, 1990, pp. 177-199.