

La estetización de la violencia en “La pesada valija de Benavides” (Samanta Schweblin, 2002) y La valija de Benavidez (Laura Casabé, 2015)*

The aestheticization of violence in “La pesada valija de Benavides” (Samanta Schweblin, 2002) and La valija de Benavidez (Laura Casabé, 2015)

 Valeria Arévalos **

* Procedencia del artículo: Este trabajo se enmarca en mi investigación doctoral que está financiada por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires.

** Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes
Universidad de Buenos Aires
Bueno Aires, Argentina
arevalosvaleria@gmail.com

Recibido: 10 de enero de 2023

Aprobado: 03 de febrero de 2023
Artículo de reflexión

¿Cómo citar este artículo en
MLA? - How to quote this article in
MLA?:

Valeria Arévalos. “La estetización de la violencia en “La pesada valija de Benavides” (Samanta Schweblin, 2002) y La valija de Benavidez (Laura Casabé, 2015)”. *Poligramas*, 57 (2023): e.20312723 Web. Fecha de acceso (día, mes en mayúscula y abreviado, y año).
<https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i57.12723>

Resumen

En el presente trabajo propongo una lectura del cuento de Samanta Schweblin, “La pesada valija de Benavides”, y su trasposición al cine, en *La valija de Benavidez* (Laura Casabé, 2015). “La pesada valija de Benavides” forma parte de la colección de cuentos *El núcleo del disturbio*, ópera prima de la escritora argentina con la cual ganó el Premio del Fondo Nacional de las Artes en el año 2001. La película *La valija de Benavidez*, es una adaptación libre, escrita y dirigida por Laura Casabé, cuyo debut en cine fue con el largometraje fantástico *El hada buena: una fábula peronista* (2010). Me interesa puntualizar en el tratamiento del espanto, la locura y el mundo del arte tal como se configuran en uno y otro texto, y, de este modo, reflexionar sobre las maneras en las que el terror se corporiza en la trama a través de la estetización de la violencia.

Palabras clave: arte; locura; Samanta Schweblin; terror; violencia.

Abstract

In this paper I propose a reading of Samanta Schweblin's short story, "La pesada valija de Benavides", and its transposition to film, in *La valija de Benavidez* (Laura Casabé, 2015). "La pesada valija de Benavides" is part of the short story collection *El núcleo del disturbio*, the Argentine writer's opera prima with which she won the National Fund for the Arts Award in 2001. The film *La valija de Benavidez* is a free adaptation, written and directed by Laura Casabé, whose debut in cinema was with the fantastic feature film *El hada buena: una fábula peronista* (2010). I am interested in focusing on the treatment of fear, madness and the world of art as they are configured in both texts, and, in this sense, to reflect on the ways in which terror is embodied in the plot through the aestheticization of violence.

Keywords: art; horror; madness; Samanta Schweblin; violence.



A la hora de pensar en aquellas voces femeninas que representan a la literatura de terror actual en Argentina, algunos nombres surgen de manera inmediata como el de Mariana Enríquez, Agustina Bazterrica o Samanta Schweblin. La obra de esta última, compuesta por numerosos cuentos y algunas novelas cortas, sirvió de inspiración para adaptaciones cinematográficas estrenadas en la última década: dos cortometrajes basados en cuentos que forman parte de su antología *Pájaros en la boca* (2009), ellos son “Matar a un perro”, cuyo cortometraje homónimo fue dirigido en 2013 por Alejo Santos y trata de la entrada a la escalonada de violencia en donde matar a un animal sería el primer paso que demuestra que el hombre puede llegar a hacer cosas peores, y “Mariposas” dirigida por Adrián Carey en el 2017, manteniendo el título del original, en donde se expone a un padre ambivalente en torno al cuidado de su hija, todo envuelto en una atmósfera de realismo mágico. En cuanto a los largometrajes se encuentran *La valija de Benavidez* (Laura Casabé, 2015) que parte del cuento de Schweblin, “La pesada valija de Benavides” publicado en su ópera prima *El núcleo del disturbio* (2002) y pone el acento en la locura, la violencia y el mercado del arte, pero estableciendo algunos cambios radicales en comparación con el texto original, en torno a la utilización del suspense, el tratamiento del cuerpo y la idea de lo espantoso. Por otro lado, está la versión homónima de *Distancia de rescate*, nouvelle publicada en el año 2014 que fue llevada a la pantalla grande por la directora de origen peruano, Claudia Llosa, en el 2021. A diferencia del anterior, en este caso la versión audiovisual se apega fielmente al original, poniendo el acento en elementos centrales del texto base, como la sensación de indefensión, el desconocimiento, la ruptura de la idea romántica de la maternidad y el eco-horror.

En este caso me propongo una lectura de “La pesada valija de Benavides” en diálogo con la transposición audiovisual dirigida por Casabé, centrando mi mirada en la configuración del horror en uno y otro registro. Me interesa, principalmente, reflexionar sobre las maneras en las que el terror se corporiza en la trama a través de la estetización de la violencia.

La muerte

En principio, ambos textos mantienen los ejes centrales del relato: Benavides/z asesina a su esposa y se dirige a la mansión de su psiquiatra en busca de ayuda transportando el cadáver dentro de una valija, la recepción del psiquiatra transforma el hecho trágico en una manifestación estética y dispone la inauguración de la “obra” para un selecto público del mercado del arte. Hasta aquí las coincidencias grosso modo entre ambos textos.

El lector ingresa al relato en el momento exacto de la “construcción de la obra”, es decir, tras la consumación del acto homicida y en plena introducción del cadáver en la valija. El narrador omnisciente presenta el estado de situación, así como también el ánimo y los pensamientos del personaje de Benavides: “No se arrepiente de sus acciones. Cree que las puñaladas sobre su mujer son justas y de quedar algo de vida en ese cuerpo terminaría el trabajo sin culpa” (Schweblin, 127).

Aquí, se presenta de manera directa el desamor, se alude a un matrimonio en ruinas, al hartazgo del femicida y a la reivindicación de sus actos. Al mismo tiempo, aparece mencionado un elemento que estará ausente en la versión cinematográfica: el cuchillo. Allí, la muerte se da por los golpes propinados con sus puños en un desenfreno de pura corporalidad.

El filme abre con una subasta de obras de arte y la voz del personaje de Beatriz Donorio (Norma Aleandro) que va repasando las obras de distintos artistas ante un público desmotivado y abúlico. Debido a la importancia de la presencia de una actriz de la talla de Norma Aleandro en una primera película comercial de una cineasta joven, es entendible la decisión de que la estrella dé ingreso al texto filmico resaltando, al mismo tiempo, el rol fundamental que jugará dicho personaje en el destino de Benavidez, al igual que en el caso de Donorio en el texto literario. Es interesante destacar que, en el cuento, los personajes carecen de nombres de pila (Benavides, Donorio, Corrales), se trata de sujetos con apellido, como una manera de hacer notar la impronta de la firma, el legado, la autoría sobre la obra. Sucede lo contrario en el texto filmico, en donde justamente ellxs, lxs vinculadxs al mundo del arte, son los únicos personajes con nombre y apellido: Pablo Benavidez, Beatriz Donorio y Leopoldo Corrales, alejándose de la idea de autoría y planteándose como una decisión que apunta a discriminar a los personajes principales del resto del elenco¹.

Mientras que en Schweblin, la muerte se presenta como un momento inmediatamente previo al inicio del tiempo cero del relato, como un disparador a partir del cual se irán configurando las peripecias de Benavides, en la película, el asesinato se intuye, pero sólo es develado hacia la escena final, en donde la gran obra “La violencia” es descubierta ante un auditorio que vive la expectación con espanto y euforia.

En la película, la llegada de Benavidez (Guillermo Pfening) a la mansión del Doctor Corrales (Jorge Marrale) sucede tras un flashback de la pelea que provocaría, minutos después,

¹ La identificación destacada de los personajes representados por artistas reconocidxs del star system argentino no es inocente. El género de terror en Argentina tiene antecedentes de fracasos de público, faltas de ayudas económicas por parte del Estado y, consecuentemente, una subestimación en comparación con géneros más taquilleros como la comedia o el drama. La incorporación al elenco de figuras de la talla de Norma Aleandro, Jorge Marrale o Guillermo Pfening (que luego se consolidaría como un actor recurrente en películas de terror y fantástico argentinas) es un claro gesto de apuesta al género y una estrategia de captación de público.

el asesinato. En este punto se establece otra gran diferencia entre los dos abordajes, ya que mientras que en el cuento los motivos del femicidio quedan reducidos al silencio, a “algo” que Benavides considera como válido “(...) pocos comprenderían las razones del asesinato” (127), en el filme, se plasma como el resultado de un arranque emocional tras un parlamento de la esposa, Lisa (Paula Brasca), en el fragor de una pelea: “Sos un mediocre”. De este modo, la película propone un disparador que desemboca en muerte, a la vez que empieza a establecer particularidades psicopáticas en Benavidez. El desenfreno, la confusión, la baja autoestima y los problemas con la figura paterna (artista de renombre, el auténtico Benavidez, el que no necesita nombre de pila) provenientes del pasado construyen un sujeto fraccionado cuyo método de escape se ve reflejado en la violencia sobre la persona amada.

La locura

El personaje de Lisa tiene mayor protagonismo en la versión fílmica que en el cuento, tal es así que en el cuento su entidad se reduce a un objeto consumible sin necesidad de ser nombrado. A través de una serie de analepsis narrativas se configura como una esposa amorosa, atenta y motivadora que empuja a Benavidez a superar sus conflictos internos en torno a su padre y a su ser creativo y a revalorizar su obra. Sin embargo, el éxito de Lisa y las oportunidades que se le van presentando, la ubican como enemiga a los ojos de Benavidez y como un obstáculo a destruir.

En ambos textos surge, en la mente de Benavides/z, la duda y el cuestionamiento sobre los límites de la realidad:

Y quizá sea esta soledad húmeda y oscura en la que Benavides se encuentra la que lo hace reflexionar y dudar del presente. No del presente inmediato, es decir, de la escalera, del esfuerzo y del sudor, pero sí sobre el asesinato. Quizá es aquí cuando se dice que todo podría ser un sueño, que otra vez ha estado fantaseando sobre la posibilidad de matar a su esposa (...) (130)

Para más adelante verbalizar: “—Es un sueño, quiero decir...Estoy confundido, por un momento pensé que había matado a mi mujer y que la había enroscado en la valija y ahora entiendo que en realidad...” (131).

La certeza de la tragedia arriba a Benavidez al momento del descubrimiento de la obra, la imagen de Lisa golpeada, muerta y enroscada dentro de la valija le devuelve la cuota de verdad que su mente, con ayuda de Corrales, le venía obstruyendo (ver fig. 1).

La insignificancia del hombre y la espectacularización de la violencia, provocan un sentimiento de pertenencia que deja por fuera todos los límites de lo moral. La violencia existe en todos los cuerpos, pero en ese caso se transforma en belleza a partir del trastocamiento del ideal de la “bella muerta” de la estética necrofílica (Arias Vegas 32) por un cuerpo despedazado.



Fig. 1: Casabé, *La valija de Benavidez* 01:06:55 01:07:14

La violencia ejercida por Benavidez no sólo en la concreción del asesinato, sino también después en la manipulación del cadáver de su esposa, remite a lo analizado por Carol Clover en su trabajo sobre el cuerpo femenino en las películas *slasher* (1987). Allí la autora sostiene que “Los asesinos del *slasher* tienen mucho en común con el monstruo del horror clásico — monstruos que, según Linda Williams, representan no sólo la erupción de la normalmente reprimida energía sexual animal del hombre civilizado sino también el poder de la sexualidad no fálica” (209, traducción propia). Asimismo, Clover afirma que en las denominadas “películas de la carne” es muy raro que coexistan la violación y el asesinato, ya que el carácter sexual reprimido está en la utilización del cuchillo como elemento central de ese último encuentro con la víctima.

Vale la pena recuperar, en este punto, una larga cita de Rita Segato sobre la destrucción del cuerpo femenino y el espectáculo que decanta de su contemplación en la sociedad actual:

Al pensar el tema desde esa perspectiva, al sospechar que su victimización cumple allí con la función de proveer el festín en que el poder se confraterniza y exhibe su soberanía,

discrecionalidad y arbitrio, entendemos que algo muy importante debe seguramente depender, apoyarse, en esa destrucción constantemente renovada del cuerpo femenino, en el espectáculo de su subyugación, en su subordinación de escaparate. Algo central, esencial, fundacional para el «sistema» debe ciertamente depender de que la mujer no salga de ese lugar, de ese papel, de esa función. (97)

El espacio juega un papel fundamental en la metaforización de la mente de Benavides/z. En las dos versiones, se trata de una casona inmensa, con pasillos interminables y habitaciones distribuidas en rincones inesperados. En el cuento, Benavides tarda algunos días en adaptarse a la distribución de ese lugar, desanda caminos en busca del doctor, que pareciera esconderse en rincones ocultos para enloquecer cada vez más a un ya confundido paciente. La casona refleja el bienestar socioeconómico del doctor al mismo tiempo que expone la inferioridad de Benavides, quien, en busca de un refugio en donde resguardarse termina ingresando en un espacio que lo marca como un *outsider* del que solo se puede sacar provecho para descartar luego.

En la película la importancia otorgada al espacio lo eleva como si fuera un personaje más. En primer lugar, se contraponen los espacios de producción y los de exhibición del arte. Tanto el estudio como el hogar de la pareja Benavidez son lugares alegres y luminosos, de dimensiones pequeñas pero acogedoras. Por el contrario, la mansión del doctor Corrales se propone como un espacio cerrado sobre sí mismo, alojando a un grupo reducido de personajes snobs con ansias de consumir arte a cualquier precio. Los pasillos de la mansión otorgan el elemento fantástico al film, ya que, en ellos, Benavidez va atravesando recuerdos y conflictos que delinear su trauma. Es así como la mansión cuenta con tres espacios fantásticos bien definidos: el local de venta de valijas, la cocina de su casa y un pasillo interminable plagado de obras de su padre y propias.



Fig. 2: Casabé, *La valija de Benavidez* 00:32:09 00:32:15

El local de venta de valijas funciona como disparador del conflicto entre Benavidez y su esposa ya que en esa escena (que sucede en una elipsis y de la que el espectador toma conocimiento a partir de esta dramatización onírica) él se entera de una posibilidad laboral nueva ofrecida a Lisa que involucra a la figura de Beatriz Donorio. Tras sentirse invadido por la cólera y la envidia, se retira del local para proseguir con la discusión en la casa, enfrentamiento que decanta en el asesinato. Las valijas que se le irán ofreciendo en este falso recuerdo remiten a la valija que finalmente Benavidez arrastrará con su esposa dentro y que, en un siniestro giro de los acontecimientos, devendrá su obra consagratória (Fig. 2). A medida que el vendedor le ofrece valijas incorrectas, la pared va develando un agujero a través del cual el personaje de Benavidez atraviesa la heladera de la cocina de su hogar en donde mantiene el único encuentro (imposible) con su esposa fallecida. Ella le da todo el tiempo la espalda a Benavidez, mientras trocea un pollo y la cámara se detiene en cada paso de esa acción (Fig. 3 y 4).



Fig. 3: Casabé, *La valija de Benavidez* 00:32:58 00:33:00



Fig. 4: Casabé, *La valija de Benavidez* 00:34:10 00:35:10

En esta elección de cámara, se establece un vínculo con el texto literario, en el cual la muerte fue ocasionada por una serie de cuchilladas. La cuchilla ingresando una y otra vez en la carne del pollo, en primer plano, evoca el acto violento que terminó en femicidio equiparando a Lisa con el cadáver del animal. Al igual que en el cuarto de las valijas, la secuencia de la cocina recupera una escena del pasado en donde, una vez más, el eje de la conversación gira en torno

al éxito de los demás (Lisa y Noriega, un artista al que desprecian) y el fracaso de Benavidez. Este reconoce la imposibilidad de la situación e interpela al espectro de su mujer y al vendedor de valijas (que lo acompaña cual Virgilio) diciendo: “—Esto ya pasó, ya pasó”.

Al final del parlamento de Lisa, quedan de manifiesto su superioridad artística, la mayor aceptación que la institución Arte le ofrece y el lugar de Benavidez se ve reducido a un desempleado, a un amo de casa que debe ocuparse de las tareas hogareñas. Finalmente, el último espacio evocador es un pasillo interminable que en sus paredes exhibe las obras de Benavidez padre. La larga y enloquecedora caminata que realiza el personaje a través de ese pasillo es acompañada por la voz off de su padre que, en una entrevista, habla de su obra, su inspiración y su falta de interés por su hijo. En determinado punto de ese recorrido, la imagen de esa entrevista se encuentra con lo sonoro, reconstruyendo el recuerdo de ese momento, en donde Benavidez hijo era un niño que escuchaba, invisibilizado, cómo su padre aceptaba el desamor (Fig. 5). El sector final del pasillo abandona las obras del padre para mostrar las suyas, que, por efecto de la animación, recuperan un flashback auditivo en donde Lisa le reclamaba su falta de confianza y lo motivaba a superar sus conflictos internos.

Toda la secuencia de las habitaciones le sirve a la directora para reflejar en el espacio la complejidad de la psiquis del personaje. El recorrido por los distintos escenarios lo irá sumergiendo cada vez más en un pasado generador del trauma que sirve de grieta en donde se mezclan la belleza y el horror, el arte y la muerte. La casa del doctor, que debería funcionar como refugio y a la cual Benavidez recurre en busca de ayuda, no es otra cosa que una casa-laboratorio, en donde ficción y realidad se confunden en pos de tensionar al genio creativo y de llegar al grado máximo de originalidad a través de la locura.

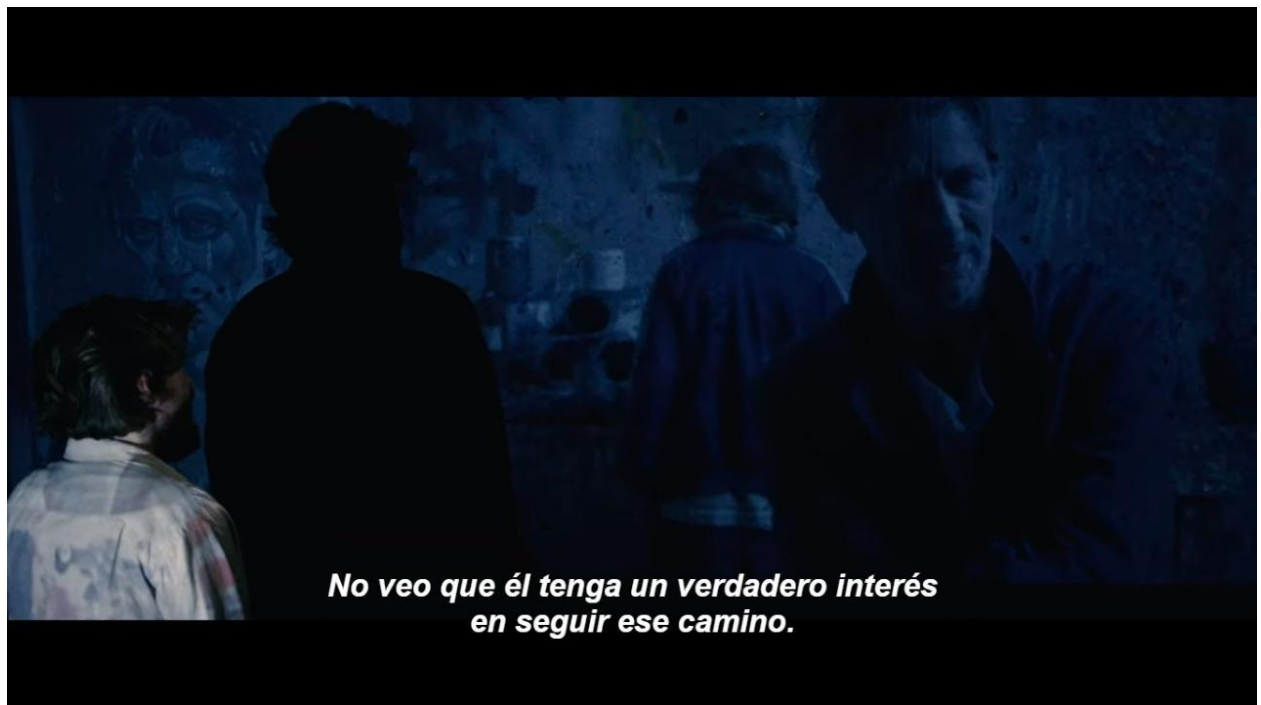


Fig. 5: Casabé, *La valija de Benavidez* 00:52:22 00:53:53

En la versión literaria, la figura del Doctor Corrales se presenta como una especie de vampiro. Atractivo, seductor: “No es extraño encontrar al doctor Corrales en pleno ejercicio de sus virtudes frente a sus discípulos. Erguido sobre el piano, rodeado de hermosos y jóvenes admiradores (...)” (129); evanescente:

Benavides comprende que no habrá más palabras, de modo que vuelve al pasillo para, detrás de sí, encontrar al Doctor Corrales, que en su mano derecha lleva una humeante taza de café y en la izquierda un pan de queso a medio terminar. Benavides va a preguntar qué hacía usted, dónde estaba, pero ya imagina a Corrales contestar *desayunaba, aquí mismo*. (134)

Y, devorador de lo que desea, en este caso, de la obra de Benavides. El personaje de la versión filmica mantiene la impronta seductora y aristocrática, pero sin la carga espectral presente en el cuento, sino que su poder sobre Benavidez se refleja en la utilización de la ciencia (Fig. 6).



Fig. 6: Casabé, *La valija de Benavidez* 00:08:23 00:08:52

Aquí, el personaje no es enloquecido, sino que es anulado, reemplazado por su obra. Tras secuencias en donde debe repetir parlamentos y elevar su voz: “Yo la maté” (142-3/153-5), “Es mi mujer” (145-6), Benavides recibe una serie de golpes que lo ponen a dormir y así pasan los días en donde la inauguración se gesta mientras el “artista” es mantenido inmóvil. En cierto modo, esta seguidilla de golpes que aceleran el paso del tiempo y demoran la partida de Benavides, pareciera citar a los recursos utilizados por Drácula hacia Jonathan Harker en la obra de Bram Stoker para que no abandone el castillo. Los cuartos fantásticos funcionan en el filme, al igual que los golpes en el cuento, pero con una diferencia sustancial en cuanto a la reconfirmación del estatus de artista. Mientras que, en el cuento, el espacio exilia al sujeto, en la película, lo fagocita.

Sandra Gasparini se detiene a revisar esta cuestión de los golpes hacia Benavides y sostiene que, de esta manera, el sistema del arte y de salud mental, se empecinan en ubicarlo en lugar de víctima, reconceptualizando el crimen cometido. “Así, pasa de ser victimario –la verdadera víctima ha sido convertida en objeto de arte, ultrajada en cuerpo y cadáver, desempoderada en el mutismo y en la inmovilidad post mortem– a victimizado: lo golpean en la cabeza en dos oportunidades cuando quiere escaparse” (9). Además del devenir víctima a raíz de la agresión, el personaje de Benavides sufre la anulación de su discurso al gritar que él había asesinado a su esposa y al no ser tomada su palabra como confesión judicial. Sobre esto Gasparini indica que “(...) el problema se instala en la semántica porque la declaración del

asesino es despojada de su fuerza ilocutiva –confesión judicial– por el lenguaje de las instituciones: no se trata ya de feminicidio sino de una obra de arte” (9).

Hacia el final, cuando el público toma conocimiento de la obra: “Los hombres de azul, bajo órdenes de Donorio, intiman a un Benavides ya por completo desquiciado a bajar de la tarima, acallar y mantenerse en un rincón, apartado de la vista del público” (155), para, finalmente, ser expulsado: “Por la puerta principal se retira un Benavides sujetado por la custodia y todos reciben con creciente entusiasmo sonrientes mucamas con champagne. La inauguración ha sido un éxito” (156). El lugar de Benavides en el cuento no es el de la locura, sino el del no-lugar.

El arte

En el texto de Schweblin, la casona del doctor deviene museo sólo después de la aparición de la obra. La valija de Benavides configura a la casa como museo, en un gesto *duchampiano* inverso, en vez de convertirse el objeto en obra de arte por situarse dentro de la Institución, el espacio se configura como Institución por la intromisión de la obra de arte. Al mismo tiempo, la obra no es creada para tal fin, es un objeto producto de un acto último de violencia que se cubre de valor estético a partir de la mirada del otro. Un otro que no sólo la estetiza sino que también la nombra, el horror deja de ser algo ante lo que el espíritu se turba para ser una obra plausible de ser mencionada, identificada y consumida llamada “La violencia”.

Tanto en la versión literaria como en la cinematográfica se expone la contemplación y el consumo del arte como un lugar de cruce entre el goce y el sadismo, entre el morbo y el espanto. La gran diferencia se centra en la reacción del personaje de Benavides/z que, mientras que en el cuento se mantiene ajeno al universo creativo y rechaza la exhibición que se realiza del cadáver de su esposa, en la película, transita distintos momentos de aceptación hasta erigirse como un artista consagrado ovacionado por un público monstruoso y desaforado. No es menor el detalle de la obsesión de Benavides con la posesión de su valija/mujer. Como acto previo a su consumación total en el asesinato, plantea la noción de pertenencia para con su esposa: “Las noches de verano siempre le inspiran amor y romanticismo y los buenos recuerdos pronto le llegan como una ola de celos y deseos, puesto que al fin su mujer es su mujer y la de ningún otro” (147).

De este modo se establece una distinción entre los dos matrimonios: el del cuento se trata de dos adultos mayores, tras veintinueve años de casados y un vínculo destruido basado en el conflicto, mientras que en el filme se trata de una pareja joven con buena relación hasta que irrumpen la envidia y los traumas del pasado.



Fig. 7: Casabé, *La valija de Benavidez* 00:05:55 00:06:46

Como se mencionó previamente, la película presenta a Donorio como el personaje que da inicio al relato. Del mismo modo, a partir de elecciones de la puesta en escena en donde tanto Benavidez, como Corrales y Donorio coinciden en el plano, se da cuenta de los distintos pilares del mundo del arte: la creación, la contemplación y el mercado. Existe, al mismo tiempo, una circulación desigual del deseo en los tres y un estado diferente de espíritu, situación que se ve plasmada en la coexistencia mediatizada por reflejos de los personajes en un espacio (Fig. 7). Solo a partir de la consagración de Benavidez como artista es que podrán compartir el plano en igualdad de condiciones.

En ambas versiones, el público que asiste a la inauguración compone un colectivo particular de seres hambrientos de verdad. En el caso del texto literario, la multitud asiste inquieta a ese evento casi improvisado, con el deseo de presenciar un acto único de verdadero arte. El traslado del espacio museístico a una casa particular lleva la impronta de los happenings no sólo por su carácter efímero sino también por el tipo de espectador al que apunta.

—Pero Benavidez, usted no es artista del pueblo, no es artista de la gente de todos los días. Su obra apunta a un público seleccionado, intelectuales, ¿entiende? Seres que desprecian incluso las novedades de museo, hombres que admiran lo otro, el más allá de la simpleza de una obra, es decir... (...) ... el contexto. (145-6)

La sala es grande, pero pequeña en relación con la multitud que ha concurrido. Gran cantidad de gente aguarda en el jardín delantero, espiando por las ventanas del salón o en fila tras el portón custodiado por los hombres de azul. Dentro, con la obra aún oculta tras la cortina de terciopelo rojo, el fervor del público se acrecienta. (151)

“(...) el público descubre en él los cándidos rasgos humildes de la creación pura y sincera, dedicándole así una enérgica ovación (...)” (151). El público del cuento se configura como masa uniforme, con el mismo tipo de reacción ante la obra, ante la posibilidad de lo genuino. A diferencia de la película, en donde el público se compone de algunos personajes presentados en la primera escena de la subasta (aburrido ante la falta de novedades) y algunos artistas concurrentes de la residencia dirigida por Corrales. De este modo, el aforo se divide entre productores y consumidores. Por las particularidades de la inauguración, la ansiedad es un rasgo dominante en ambos colectivos, sólo que, en el caso del cuento, Benavides es un completo desconocido por fuera del circuito, mientras que en el film se trata de un artista mediocre subestimado por sus pares.



Fig. 8: Casabé, *La valija de Benavidez* 01:06:29 01:06:36

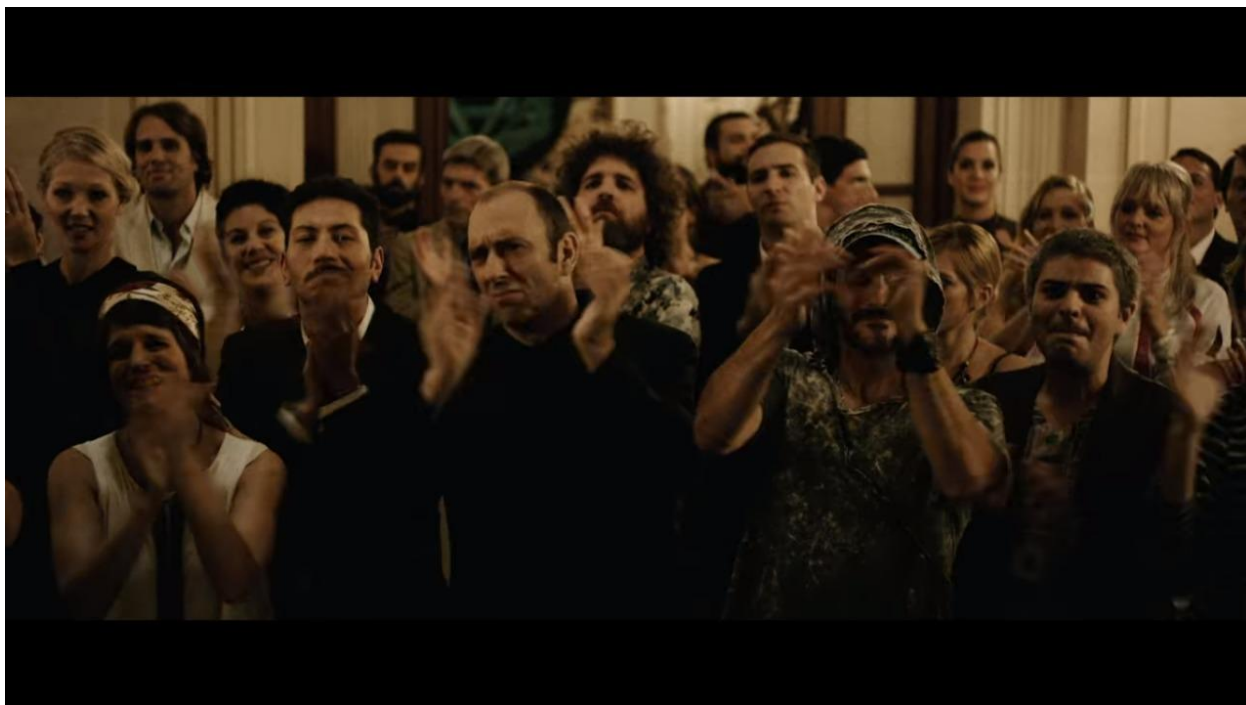


Fig. 9: Casabé, *La valija de Benavidez* 01:07:00 01:07:36

Tras descubrir la obra, ambos textos recurren a la misma recepción: espanto, seguido de euforia (Fig. 8 y 9).

Y allí está la obra: violenta, real, carnalmente viva. La voz de un Donorio que ha perdido toda la atención de un público estupefacto dice: —La violencia. Y entonces la euforia es incontenible. El público empuja, intenta subir al escenario. (153)

La multitud enardecida se vuelca sobre el cuerpo del artista y lo vitorea como un nuevo héroe surgido del anonimato y cobran sentido las palabras de Donorio: “—Si el público se reconoce en el artista, el efecto de la obra se magnifica” (148). Michela Marzano analiza la cuestión de la espectacularización del sufrimiento ajeno (como años antes lo hiciera Susan Sontag a partir del visionado de fotografías de Abu Ghraib) y pone la lupa sobre la recepción de las imágenes de tortura y muerte de seres humanos (10). La autora repasa estudios sobre la violencia a lo largo de la historia y los contrasta con casos de tortura expuesta en redes y noticieros para reflexionar sobre la falta de reacción en torno al sufrimiento ajeno y su vínculo con el acercamiento de la civilización a la barbarie. En este sentido, es interesante retomar las ideas de Marzano y preguntarnos qué expresan los signos de euforia en el público de ante la valija de Benavides/z ¿Acaso la única respuesta posible es aquella que genera goce estético y no la que implicaría un compromiso político en términos de Ranciére (87)? Del desinterés por el sufrimiento ajeno se pasa al goce a través de lo morboso, del placer que parte del espanto. La

historia de Schweblin denuncia, como si hubiera sido escrita bajo la sombra de Sontag y de Ranciére, la falta de reacción empática ante el dolor de los demás, la falta de actividad política ante una imagen intolerable y la concreción de que un “nosotros” grupal es impensable cuando se refiere a la recepción de una tortura ajena.

Así como el público transita los dos momentos frente a la obra, de estupor y espanto, seguido de euforia y ovación, el personaje de Benavidez se reconoce en ese aplauso y acepta el destino que le venía siendo negado. Se reconoce en ese lugar de artista y recibe el beneplácito de la concurrencia en un acto que lo valida. A diferencia de Benavides, que vive la situación con terror y es expulsado de un universo al que no pertenece.

A modo de cierre

En suma, en el presente trabajo se puso en diálogo el texto literario original de Samanta Schweblin “La pesada valija de Benavides” con su transposición audiovisual en el largometraje *La valija de Benavidez*, dirigida por Laura Casabé en el 2015. Considero que la adaptación libre de Casabé, recupera el eje central del cuento de Schweblin pero estableciendo unos corrimientos fundamentales que impactan sobre lo sensorial explícito en el relato. Al mantenerse oculto el contenido de la valija hasta el final, el espectador es privado de las impresiones propias de la presencia del cadáver: el olor de la descomposición, el peso de la valija, el color de la piel muerta, los huesos rotos, la sangre manchando el piso. En este sentido, el texto literario ofrece un puntapié al lector que sirve como símbolo de la situación en su totalidad: todo huele mal, la sociedad se pudre, el capitalismo apesta. Mientras que en la película estas referencias pueden pensarse recién hacia el final con el descubrimiento de la obra.

En este sentido, la estetización de la violencia primero y la espectacularización de la muerte después, reflejan las dinámicas de una sociedad vampírica que se alimenta de la tragedia expuesta en los cuerpos ajenos. Cuerpos que, en el cuento, devienen cadáver o marginal, mientras que, en el filme, devienen cadáver o artista. En este punto, se propone una diferencia sustancial en torno a la figura del homicida que, mientras que en la versión filmica es enloquecido para luego ser elevado a una figura alabada, en la otra versión, es vaciado para luego retornar a su lugar de *outsider*. En coincidencia, ambos textos reflejan la ceguera voluntaria de la sociedad ante un fenómeno actual en nuestro país como es el femicidio.

Referencias bibliográficas

- Arias Vegas, Cristina. *La “bella muerta” en el fin de siglo*. 2012. Universidad Complutense, tesis de maestría. *Docta complutense*, <https://docta.ucm.es/rest/api/core/bitstreams/dc425a37-0e1b-494c-a21a-b48c52908118/content>. Accedido en fecha 31/07/23.
- La valija de Benavidez*. Dir. Laura Casabé. Distribution Company, 2015. Digital.
- Clover, Carol. "Her Body, himself. Gender in the Slasher Film". *Representations*, 1987: 187-228. University of California Press. Impreso.
- Gasparini, Sandra. “Pero algo sucede. Rupturas y violencia en ‘El núcleo del disturbio’”. *Latin American Literature Today*. Febrero 2019. Digital. <https://latinamericanliteraturetoday.org/es/2019/02/something-happens-ruptures-and-violences-el-nucleo-del-disturbio-sandra-gasparini/>. 2019. Accedido en fecha 31/07/23.
- Marzano, Michela. *La muerte como espectáculo. Estudio sobre la “realidad-horror”*. México: Tusquets editores, 2010. Impreso.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2008. Impreso.
- Schweblin, Samanta. *El núcleo del disturbio*. Buenos Aires: Ediciones Destino, 2002. Impreso.
- Segato, Rita. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños, 2016. Impreso.