

# Huellas y gestos fantasma: la pérdida encarnada en *Como si existiese el perdón*, de Mariana Travacio

KARLA GABRIELA BALCÁZAR RUIZ

Universidad Iberoamericana, Ciudad de México (México)

[balcazarkg@gmail.com](mailto:balcazarkg@gmail.com)

<https://orcid.org/0009-0008-3330-1594>

Recibido: 3 de octubre de 2025 – Aceptado: 24 de octubre de 2025.

DOI:

**Resumen:** Este artículo propone demostrar que en *Como si existiese el perdón*, de Mariana Travacio, los distintos tipos de pérdida se encarnan en los personajes mediante dos mecanismos: la huella y el gesto fantasma. A partir de la plasticidad de la carne, se inscriben evidencias en el cuerpo que conjuran pérdidas sin nombrarlas. El análisis se centra en la descripción de imágenes alrededor de los cuerpos que portan estas marcas, entretejiendo las nociones de cuerpo, percepción, conjuro, huella y gesto fantasma desarrolladas por Jacques Derrida, Maurice Merleau-Ponty, Georges Didi-Huberman y Meri Torras. Se argumenta, primero, que en la novela se presentan tres tipos de pérdida: relacional, material y somática. Segundo, que las cicatrices o huellas no solo evidencian la ruptura de la integridad corporal, sino que también señalan al vacío dejado por las pérdidas. Tercero, que existe un gesto corporal particular —el gesto fantasma—, capaz de delinear con el cuerpo el contorno de lo ausente y de conjurar la pérdida. Este estudio es pertinente tanto por el vacío crítico en torno a la narrativa de Travacio como por la manera en que permite pensar la textualidad y plasticidad de los cuerpos, así como la dimensión afectiva en su representación literaria.

**Palabras clave:** encarnación de la pérdida; huella; gesto fantasma; textualidad del cuerpo; afectividad.

## Traces and Phantom Gestures: Loss Embodied in *Como si existiese el perdón*, by Mariana Travacio

**Abstract:** This article examines how *Como si existiese el perdón*, by Mariana Travacio, embodies different forms of loss through two mechanisms: the trace and the phantom gesture. Loss is inscribed on the body through the plasticity of flesh, producing marks that conjure absence without explicitly naming it. The analysis focuses on the images surrounding bodies that carry these marks, drawing on concepts of body, perception, conjuration, trace, and phantom gesture developed by Jacques Derrida, Maurice Merleau-Ponty, Georges Didi-Huberman, and Meri Torras. The study argues, first, that the novel presents three forms of loss: relational, material, and somatic. Second, that scars and traces not only imply the rupture of corporeal wholeness but also signal the void left by such losses. Third, that a particular bodily expression —the phantom gesture— emerges as a way of outlining, through the body, the contour of what is absent, thereby conjuring loss. This analysis is relevant both because there exists a notable gap in the critical literature on Travacio's fiction and because it highlights how literature can be read through the textuality and plasticity of bodies, as well as the affective dimensions of their representation.

**Keywords:** Embodiment of Loss; Trace; Phantom Gestures; Textuality of the Body; Affectivity.

La pérdida, en cualquiera de sus tipos, es una constante de la experiencia humana. En su sentido más elemental, implica la privación de algo que en algún momento fue poseído, no solo en el sentido de perder algo que se tenía bajo el poder de una: también es posible perder algo que formaba parte de nuestro mundo. En el momento que alguien se refiere a algo o a alguien como suyo —mi familiar, mi casa, mis manos—, no necesariamente establece una relación de poder, sino que esta puede ser, por otro lado, de correspondencia y de singularidad: es único porque es mío. Ambas partes se pertenecen entre sí y pertenecen al mundo del otro.

Podría decirse que la pérdida es la fractura de dicha pertenencia recíproca y que requiere, una vez asentada, una reconfiguración del mundo de quien permanece, ya que lo perdido, por su singularidad, es irremplazable. Quien pierde, quien sobrevive a la pérdida, idealmente aprende a vivir con el hueco de aquello que ya no forma más parte de nuestro mundo. La pérdida, por lo tanto —y paradójicamente— puede hacerse presente e incluso perceptible. Esto es fácil de identificar en la literatura: basta con nombrar lo perdido para delinear su contorno o para apuntar hacia su lugar. Sin embargo, hay otras formas de hacer conjurar lo perdido, maneras menos directas y más plásticas de configurar las ausencias, y una de ellas es la representación del cuerpo, de sus marcas, de sus movimientos. El cuerpo como texto (Torras, 2012: 113) donde se inscriben las experiencias, y el cuerpo representado como discurso visual en la narrativa, proporcionan un territorio que nos permite leer las pérdidas encarnadas de un sujeto.

Esto sucede en *Como si existiese el perdón* (2016), novela de Mariana Travacio donde el narrador representa las formas en las que las ausencias se hacen presentes con solo describir los cuerpos. El propósito de este artículo es, por lo tanto, evidenciar que, en dicha novela, la pérdida es encarnada mediante signos<sup>1</sup> que hacen visible y perceptible la ausencia. Estos pueden ser, por un lado, una huella inscrita como consecuencia de la pérdida o, por el otro, un gesto fantasma que delimita el hueco de lo que se ha perdido.

\*\*\*

*Como si existiese el perdón*<sup>2</sup> es la primera novela de Mariana Travacio (1967), escritora y psicóloga forense argentina. Integrada por sesenta y dos capítulos breves, el relato narra a muy grandes rasgos el viaje en búsqueda de venganza y redención de Manoel, narrador y protagonista de la obra.

La novela inicia con la llegada de José Loprete, un forastero que busca a su cabra. Una pelea de borrachos culmina con su muerte, hecho que involucra a Manoel, su amigo y mentor el Tano, y Juancho. Poco después, los hermanos de Loprete llegan al pueblo y Manoel y el Tano deciden huir, mientras Juancho se queda con su familia. En el destierro, el Tano revela que los Loprete fueron responsables de la desaparición de los padres de Manoel, lo que despierta en este un deseo de venganza. Con la ayuda de Miranda y otros hombres, los protagonistas emprenden

<sup>1</sup> Por signo deberá entenderse cualquier elemento que señale hacia otra cosa; una evidencia de algo más.

<sup>2</sup> Es pertinente señalar que, aunque *Como si existiese el perdón* y *Quebrada* son novelas narrativamente independientes entre sí, ambas están estrechamente conectadas. Por un lado, comparten geografías y espacios específicos, así como algunos personajes, solo que en temporalidades distintas. Por el otro, hay ecos en lo temático: en las dos novelas hay huidas, búsquedas, confrontaciones con el pasado y, de nuevo, pérdidas que movilizan los engranajes narrativos. La configuración de los cuerpos también opera de manera similar: en la representación de su plasticidad y sus movimientos hay indeterminaciones que comunican mucho sobre los personajes, sus historias y las ausencias con las que cargan. No obstante, por cuestiones de espacio y de formato, el presente artículo se centrará en la primera novela.

un viaje marcado por nuevas pérdidas: descubren el asesinato de Juancho y la destrucción del rancho del Tano. Una confrontación final con los Loprete deja a Manoel victorioso, pero a costa de numerosos compañeros, incluido el Tano. El desenlace muestra a Manoel asentado en la casa de Luisa, hermana del Tano, donde encuentra algo parecido a la redención, uno de los temas centrales junto con la amistad, la venganza y, desde luego, la pérdida, porque todos los personajes han perdido algo o a alguien. Lo particular de esto es que, en la novela, la pérdida no solo es experimentada psíquicamente, sino que también deja evidencias materiales y perceptibles.

A pesar de sus múltiples ediciones y de su circulación regional e internacional, *Como si existiese el perdón* y el resto de las obras de Travacio han sido poco exploradas en el ámbito académico. Sin embargo, hay algunas menciones y referencias. Algunas de estas se encuentran en los trabajos académicos y críticos de Antonio Jiménez Morato (2020), Manuela Borzone (2021), Marvel Aguilera y Pablo Pagés (2021), Rommel Paúl Manosalvas (2022), María Fernanda Pampín (2023), Raquel Crespo-Vila (2023), Pablo Cerezo (2023), Ana Sofía Principi y Silvina Sánchez (2024), Paula Barba del Pozo (2024) y Cristian Vázquez (2024). En conjunto, estos estudios y reseñas coinciden en situar la narrativa de Travacio dentro del panorama de la literatura argentina contemporánea, vinculándola tanto con otras escritoras mujeres como con tradiciones genéricas como el *western* criollo o la gauchesca. También destacan algunos ejes temáticos reiterados —la pérdida, el vacío, el desarraigo, la violencia y la amistad—, así como la centralidad del espacio como elemento que intensifica los conflictos. En cuanto al estilo, subrayan su cercanía con la narrativa de Juan Rulfo, la potencia de sus imágenes y una cadencia con efectos particulares.

A partir de este mapeo de lo escrito sobre la obra de Travacio, es posible notar que las novelas, específicamente *Como si existiese el perdón*, han recibido atención mediática y que son consideradas como piezas relevantes en el panorama de la literatura contemporánea argentina y latinoamericana. A su vez, se han realizado lecturas críticas agudas y pertinentes, pero que tienden a replicar discursos editoriales o, por el tipo de texto, se quedan en la superficie de la novela. Aunque la mayoría de las reseñas, artículos y trabajos de investigación consultados destacan la pérdida como eje narrativo central, ninguno ha analizado de manera profunda los mecanismos propios de su representación o, siendo más específicos, sobre cómo el cuerpo se convierte en evidencia de ella. Se habla también del vacío y del silencio para hablar del espacio y de las ausencias personales, pero no se mencionan los vacíos inscritos en el cuerpo. Concretamente, no se ha analizado el cuerpo en la obra de Travacio más allá del desgaste por la intemperie, por las condiciones geográficas; no se ha problematizado el cuerpo como territorio y entramado de significaciones que tensiona y, por lo tanto, aporta intensidad a la narrativa.

Esto último es lo que el presente artículo buscará evidenciar, principalmente. Es decir, en *Como si existiese el perdón* los cuerpos, en su calidad de carne y debido a su plasticidad, tienen la capacidad de encarnar experiencias como la pérdida mediante dos mecanismos. El primero es la huella, que puede tomar forma de cicatriz; el segundo es el gesto fantasma. Ambas formas de encarnar dan como resultado una inscripción o evidencia anacrónica de aquello que se ha perdido y que, de este modo, conjuran, así como también informan sobre las tensiones afectivas de los personajes sin explicitarlo: solo basta con configurar una imagen de un cuerpo para conjurar lo ausente.

\*\*\*

Para sostener esta propuesta, la investigación se sitúa dentro de un marco teórico que articula —e invita a dialogar entre sí— ciertas conceptualizaciones. En primer lugar está el cuerpo y su

percepción. Siguiendo a Maurice Merleau-Ponty, el cuerpo funciona como un aparato sensorial que transmite sensaciones perceptibles: es decir, como un vehículo entre el mundo y el ser que percibe (1993: 30, 100). Lo perceptible se define por su diferenciación respecto a un fondo, al adquirir contorno y significación en relación con otras sensaciones (1993: 35-37). De ahí que, cuando desaparece lo perceptible, quede un hueco. Esto explica que, en ocasiones, la sensación percibida no corresponda al estímulo objetivo, sino que exista una dilación entre percepción y efecto (1993: 29).

El cuerpo, entonces, no es una envoltura. Tampoco es solamente un umbral en el que las sensaciones, cuya característica es tener la capacidad de afectar, son reconocidas o dotadas de significación. El cuerpo también funciona como territorio donde nuevas significaciones son encarnadas y, por lo tanto, legibles e interpretables por los demás. Meri Torras Francès, en su artículo “El cuerpo ausente. Representaciones corporales en la frontera de una presencia ausente”, propone pensar a los cuerpos como textos: “el cuerpo muestra *signos* y apunta *señales*, se convierte en un *texto* que se lee en busca de un significado” (2012: 108; énfasis de la autora). Pero más allá de esto, continúa Torras, el cuerpo y sus partes también pueden ser leídos como pruebas y evidencias que apuntan hacia una verdad por desarticular (2012: 111). En discursos como el médico o el policiaco, ejemplifica la autora, el cuerpo deviene texto con el fin de encontrar un único significado posible: la enfermedad o el crimen (2012: 112). No obstante, en la literatura, y específicamente en *Como si existiese el perdón*, los cuerpos, sus cicatrices y sus gestos, desde su perceptibilidad, señalan hacia otro tipo de significados más esquivos, menos directos o deducibles, como hacia una pérdida afectiva. Es más, son estas marcas o evidencias las que rompen con la integridad corporal, son huellas que hacen que el cuerpo se vuelva visible: “el cuerpo sano es invisible por callado” (Torras, 2012: 112). Por lo tanto, se propone una lectura de los cuerpos de los personajes de la novela, para así poder leer sus pérdidas y sus afectos.

Por último, al hablar de cuerpo no se perderá de vista su materialidad ni su plasticidad. Esto quiere decir que el cuerpo, además de ser umbral y texto, no deja de ser carne, la cual puede modificar su forma —o cuya forma puede ser modificada— de manera temporal o permanente, tal como le sucede en la novela a varios personajes. Es esta plasticidad de la carne lo que posibilita la inscripción de la huella y la configuración del gesto fantasma. Además, esta plasticidad de los cuerpos implica un contorno y un volumen que proyectan una sombra. Este aspecto será retomado.

Ahora bien, ya se ha hecho mención de la huella, pero es importante delimitar su significado para fines de esta investigación. En *De la gramatología*, Derrida ocupa varios párrafos para definirla, pero a manera de resumen podría decirse que la huella es, en primer lugar, una escritura en tanto que es una inscripción e institución durable de un signo (1984: 58) en una superficie. La huella se presenta como una unidad de heterogeneidad (Derrida, 1984: 25) en un espacio exterior de otra cosa (1984: 91) —en términos de Merleau-Ponty, es perceptible por diferenciarse del campo sensible— que establece una relación con el pasado y, por tanto, funciona como un archifenómeno de la memoria (1984: 91). Por lo tanto, la huella representa la no-presencia de lo otro, “inscrita en el sentido del presente”: una ausencia presente simultáneamente (1984: 92). Otra característica importante de la huella, señalada por Mario Alberto Morales Domínguez en su artículo “Una lectura derridiana de *La invención de la histeria*: hacia una estética de la huella”, es que esta no es huella sino “hasta que nos remite a algo más [...], hasta que alguien la observa como huella” (2021: 199). Para retomar los términos de Meri Torras, la huella es una evidencia de una verdad, de un acontecimiento (2012: 111) que llama la atención al ser parte de un cuerpo. En *Como si existiese el perdón*, muchos personajes viven con cicatrices —que también pueden ser quemaduras o amputaciones— que señalan no solo hacia la pérdida de la integridad corporal previamente mencionada, sino que conjuran ausencias y que remontan a otro tiempo,

hacia un punto temporal específico: al de la pérdida misma. En el caso de la huella, la carne es permanentemente transformada y queda una marca perceptible y legible: es un signo directo.

Se mencionaba anteriormente que la segunda forma en la que la pérdida es encarnada en la novela es el gesto fantasma. El gesto, de manera muy general, nos hace pensar en una posición o movimiento de alguna parte específica del cuerpo, como del rostro, de los brazos o de las manos. Georges Didi-Huberman, filósofo e historiador del arte francés, ha trabajado el gesto en diferentes textos. En *Gestos de aire y de piedra. Sobre la materia de las imágenes*, Didi-Huberman define el gesto, específicamente aquel representado en el arte, como una reacción corporal a una situación crucial de deseo o de pavor, de duelo o desesperación (2017: 43), como una especie de memoria inconsciente de un pasado anacrónico (2017: 45), como la configuración de una ausencia que no es más que un espacio habitado por aire (2017: 49). Es el gesto, en tanto a imagen, lo que la dota de figurabilidad a lo ausente.

Esta misma idea es retomada y profundizada por el mismo autor en “El gesto fantasma”. En él, Didi-Huberman se refiere a un gesto particular, a uno que encarna la sombra de lo ausente (2008: 285) y que nombra al texto: el gesto fantasma. Este es un gesto que dibuja o delinea con las manos o con los brazos el hueco dejado por aquello que ya no está (2008: 288), mientras proyecta la sombra de su pasado material. El gesto fantasma “encarna una resurrección o una *supervivencia*” anacrónica: se convierte en un ámbito de reminiscencia (2008: 289). En “Gestos, fórmulas y bloques de intensidad”, Didi-Huberman también propone pensar a los gestos como “hechos de afecto” (2021: 294), como acontecimientos cargados de intensidad que surgen de un pasado sedimentado pero que mantienen la capacidad de afectar no solo al que lo configura con su cuerpo, sino también a quien lo ve —o, en nuestro caso, a quien lo lee—.

Sobre esto, Merleau-Ponty, quien también dedicó espacio en su *Fenomenología de la percepción* al gesto, reitera que el gesto corporal no puede ser interpretado como otra cosa que no sea el gesto en sí mismo (1993: 200): es su propio signo. Es decir, el gesto solo cobra sentido con la reciprocidad entre dos cuerpos: aquel que hace el gesto y aquel que lo mira o lo lee. No se trata, según el fenomenólogo, de un proceso intelectual o simbólico, sino de una invitación a habitar la intencionalidad propia del gesto, así como a asimilar, actualizar y completar el gesto con el cuerpo propio, mediante un ajuste mutuo (Merleau-Ponty, 1993: 202; 210). En *Como si existiese el perdón*, el narrador narra varios ejemplos de gestos fantasma: personajes conjuran con su cuerpo, sobre todo con sus manos y brazos, aquello que han perdido. Pero también el gesto fantasma opera cuando el cuerpo busca aferrarse al contacto de una otredad que, por diferentes motivos, no puede permanecer en unión.

Por último, antes de pasar al análisis, hay otra noción que requiere delimitación. Anteriormente fue sugerido que tanto la huella como el gesto conjuran ausencias. Hay una justificación para el uso de este término. Derrida, en *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, dedica varias páginas a hablar sobre el conjuro, su etimología y sus múltiples significados. Señala algunas acepciones principales: a) *conspiración*, un juramento, un compromiso (Derrida, 2012: 54); b) *evocación*, el hacer venir “por la voz” lo que no está ahí (2012: 54); c) *conjuro*, el exorcismo mágico, la búsqueda por expulsar aquello conjurado (2012: 61). Estos tres sentidos, a mi parecer, están presentes en las huellas y en los gestos: estos muchas veces implican un secreto o un pacto con el pasado, evocan lo perdido o el momento de la pérdida, y a veces buscan negar la experiencia de la pérdida, pero, al expulsarla, la hacen perceptible.

La elección del concepto, empero, no sugiere una lectura estrictamente desde la espectrología derridiana, si bien esta estaría más que fundamentada. El mismo epígrafe de la novela es un fragmento de *Espectros de Marx* que aporta una clave de lectura: “Un fantasma no muere jamás, siempre está por aparecer y por (re)aparecer”. El presente análisis no se enfocará en aquello que fue perdido, en su ontología o en su no-materialidad; lo relevante en este estudio será evidenciar que el cuerpo lo conjura y, en este proceso, hace perceptible sus contornos, independientemente de si lo ausente aparece, (re)aparece o si no aparece en absoluto. Es un conjuro de la carne y no de la voz, aunque en la narrativa la imagen de esa carne se convierta en discurso o, como escribiría Didi-Huberman, en soplo.

En este sentido, los conceptos aquí expuestos no operan de forma aislada, sino que se entrelazan para conformar una fenomenología de la pérdida encarnada. Merleau-Ponty proporciona la base perceptiva desde la cual el cuerpo, como umbral sensible, se convierte en el lugar donde la pérdida es experimentada, inscrita y resignificada. Derrida, por su parte, permite pensar la huella como una inscripción anacrónica de lo ausente, una marca que, al diferenciarse del fondo sensible, remite a un pasado no del todo superado. Esta idea se amplifica en el gesto fantasma de Didi-Huberman, quien concibe el movimiento corporal como un contorno del vacío, una figuración de lo que ya no está, pero que persiste como sombra. Finalmente, Meri Torras cierra el círculo al proponer que el cuerpo, en tanto texto legible, muestra signos que apuntan hacia una verdad afectiva no siempre articulable con palabras. Así, huella y gesto no solo revelan la plasticidad del cuerpo frente a la pérdida, sino que operan como mecanismos perceptibles que hacen visible lo que ya no está, encarnando la ausencia en lo sensible.

\*\*\*

Antes de examinar las maneras en las que la pérdida es encarnada, se propondrán tres tipos de la pérdida que experimentan los personajes de la novela, ya que, si bien están interconectados, no todos tienen el mismo efecto en la psique y en el cuerpo. En primer lugar, están las que serán nombradas pérdidas relacionales, que son aquellas que implican la pérdida de una persona cercana o querida, alguien como un familiar o un amigo. En segundo lugar, aparecen las denominadas pérdidas materiales, que se refieren a objetos o a propiedades. En tercer y último lugar, es posible identificar las pérdidas somáticas: aquellas que involucran la pérdida o el deterioro significativo de una parte del cuerpo, aunque también, como se verá más adelante, puede ser de la mente y de sus capacidades cognitivas.

Algo que comparten los tres tipos de pérdida es que el objeto o sujeto perdido es irremplazable, aunque de diferente manera. En las relacionales es evidente el porqué: por un lado, algunas de las personas perdidas, ya sea por muerte o por abandono, desempeñaban un papel constitutivo e indeleble en la vida del que pierde, como sucede con la orfandad; por el otro, si aceptamos la premisa de que cada sujeto es único e irrepetible, independientemente de la naturaleza del vínculo, la pérdida de este implica que ni su lugar material ni el ontológico serán ocupados por otra subjetividad. En las pérdidas somáticas sucede algo similar: el ser humano es biológicamente incapaz de regenerar en su totalidad miembros u órganos perdidos. El cuerpo solamente tiene la capacidad de restaurar parcialmente los tejidos mediante el proceso de cicatrización, en el caso de heridas superficiales. Si, por el contrario, hay una alteración estructural o una mutilación, no hay manera de recuperar un miembro perdido o de restablecer las funciones del órgano dañado. En cuanto a las pérdidas materiales, una podría pensar que todo objeto, como una casa o una cama, son sustituibles, pero en el momento en el que el objeto es perdido de forma violenta, sin tener decisión o control alguno sobre la situación, lo que sucede frecuentemente en la novela,

el nuevo objeto carga con el peso afectivo del anterior al que busca sustituir. En resumen, todas las pérdidas son afectivas.

Todos los personajes de *Como si existiese el perdón* experimentan al menos una pérdida, aunque no siempre del mismo tipo. Mientras todos experimentan pérdidas relacionales, solo algunos enfrentan también pérdidas materiales y somáticas. Tres casos resultan especialmente representativos: Mario, el herrero del pueblo del Tano, quien pierde a su esposa, a sus hijos y su hogar en un incendio, además de quedar marcado por una quemadura en el brazo derecho; el Tano, que atraviesa la muerte de su esposa, la destrucción de su rancho y la mutilación de una oreja; y Miranda, que pierde a su padre, a su esposa embarazada y, con el tiempo y por dichas experiencias, la salud de su cuerpo y de sus facultades cognitivas. Estos ejemplos muestran cómo la pérdida no se agota en lo relacional, sino que se inscribe también en lo material y en lo corporal.

Aunado a esto, la novela revela un efecto de encadenamiento: la pérdida de un personaje puede provocar la pérdida de otro. Así ocurre con Ramona, quien tras la muerte violenta de Juancho, su esposo, pierde su autonomía y la capacidad de cuidar a su hijo, con lo que el bebé pierde simultáneamente a su madre como cuidadora. De manera similar, los hombres que acompañan a Miranda se enfrentan a la muerte de sus compañeros y reaccionan con profundo dolor, mostrando que las pérdidas afectan en redes, siempre vinculadas unas con otras.

\*\*\*

Ahora, ya establecidos los tipos de pérdidas y cómo estos atraviesan y configuran a los distintos personajes, es momento de indagar sobre las dos principales inscripciones que la pérdida tiene en el cuerpo o, planteado en otro sentido, sobre cómo el cuerpo conjura lo perdido: mediante la huella y el gesto fantasma. Una distinción pertinente entre ambas marcas es que la huella es permanente, ya que no puede ser borrada del cuerpo, mientras que el gesto es transitorio y, aunque en su representación lingüística solo puede ser configurado estáticamente, en calidad de imagen o de fotografía, hay secuencialidades que sugieren tanto el movimiento generador del gesto, así como aquel que lo desmonta. En todo caso, ambas marcas evidencian, como se señala anteriormente, la plasticidad del cuerpo. Si este no fuera así de maleable, no podría modificar su composición para dar lugar a la huella, ni podría modificar su posición para proyectar un gesto fantasma. A continuación, se analizará cómo se representan ambas encarnaciones de la pérdida en la novela.

Una huella, como se estableció anteriormente, es una inscripción o escritura en una superficie que remite a un tiempo anacrónico. En *Como si existiese el perdón*, las huellas toman forma de cicatrices. Una cicatriz sobre la carne, siendo esta materia maleable —con límites en su maleabilidad, desde luego: el cuerpo no es cuerpo sin puntos de quiebre—, remite entonces hacia una herida. Esta, a su vez, remite hacia aquello o aquel que la originó: es la evidencia misma de la pérdida de un estado de integridad corporal, si por esta entendemos la cualidad de un cuerpo libre de huellas o de cicatrices. En *Como si existiese el perdón*, estas cicatrices se manifiestan también como quemaduras o muñones que evocan otras pérdidas de diferente índole, como las relacionales o materiales.

El Tano, quien ya vivía atravesado por la pérdida de su esposa, pierde su oreja a manos de los Loprete poco antes de huir y renunciar a su rancho, el que por años fungió no solo como su hogar sino también como un punto de encuentro para los hombres del pueblo, a quienes los unían lazos de amistad. Tiempo después, lejos de dicho lugar donde habían “dejado todas [sus] cosas”

(Travacio, 2020: 33), al reconstruir, primero, lo sucedido a José Loprete en la cantina, es decir, el momento de su asesinato, y segundo, cómo José está tangencialmente relacionado con la muerte de los padres de Manoel, el Tano “se tocó el muñón de oreja que le quedaba” (Travacio, 2020: 34) antes de contarle todo al narrador. El tocarse el muñón parece ser la acción catalizadora de la memoria: no solo recuerda el momento de la mutilación, sino que evoca todas las pérdidas relacionadas con el episodio de la muerte de José Loprete: aquella que hizo que este llegara al pueblo, aquella que representan los padres de Manoel, la pérdida misma de José Loprete. La falta de una parte corporal, de la oreja, no puede ser pensada solamente en términos de pérdida somática porque siempre arrastra consigo otras pérdidas, al igual que todas las encarnaciones de la pérdida presentes en la novela.

Otro caso de una cicatriz que funciona como evidencia encarnada de la pérdida son las quemaduras de Mario, herrero y vecino de Luisa, la hermana del Tano. Al igual que Manoel, Mario no es originario de ese pueblo, sino que llegó ahí tras perderlo todo en un incendio, pero también después de ganar una visible cicatriz en su brazo derecho. Manoel describe la percepción tanto del Tano como de él mismo sobre el cuerpo de Mario: “Al principio nos costaba dejar de mirarle el cuerpo: tenía una mitad irregular, del color del vino, como si alguien hubiese venido a zurcirle un pedazo de cuero al resto de la piel que le quedaba. Después nos acostumbramos y ya dejamos de mirarlo tanto” (Travacio, 2020: 47). Aquí el narrador nos da la siguiente información: 1) que la cicatriz por quemadura es fácilmente perceptible en tanto que se diferencia del resto de la piel por el color y la textura; 2) bajo el símil “como si”,<sup>3</sup> detalla que la cicatriz parece algo externo superpuesto al cuerpo, algo que alguien cosió en él para completar o para ocupar el espacio de algo ausente: en este caso, un pedazo de piel sana; 3) que esta diferencia, esta huella de una lesión tan cargada de pérdida, llama la atención sobre sí misma: es difícil apartar la mirada de aquello que sobresale y se distingue de lo intacto; 4) unido a lo anterior, y sumado el contexto de su origen, que la cicatriz es la materialización de una frontera entre un antes y un después de la pérdida.

El desgaste corporal es otro tipo de huella descubierta en el cuerpo. En la novela, un cuerpo desgastado, aún sin cicatrices visibles, parece estar marcado no solo por el paso del tiempo, sino también por la pérdida.<sup>4</sup> Por más que sea intuitivo apuntar que el desgaste corporal es un proceso biológico y “natural” del envejecimiento, si pensamos al cuerpo, desde Merleau-Ponty, como una frontera entre el mundo —con sus estímulos— y el sujeto —con su percepción—, es posible imaginar al cuerpo como un territorio en el que la experiencia impacta en su constitución. La pérdida en *Como si existiese el perdón* actúa como un catalizador y potenciador del desgaste corporal. Además, como consecuencia del impacto emocional, los personajes pierden o ven disminuida su capacidad de autocuidarse.

El caso de Miranda es el más adecuado para ilustrar esta situación. Este personaje vive, principalmente, con la ausencia de su padre y la de su esposa embarazada, fallecidos muchos años antes de los hechos representados en la novela. Estas pérdidas, según el mismo Miranda, lo visitan constantemente, lo que sugiere una percepción incesante de sus pérdidas:

---

<sup>3</sup> Este es un recurso retórico descriptivo ampliamente utilizado por la voz del narrador en la novela. Las cosas raramente *son* algo, sino que *son como si fueran* o *como si hubiesen sido* de cierta otra manera. Las cosas *parecen ser* otra cosa que no son en realidad. Tan solo este recurso da para una nueva línea de investigación sobre *Como si existiese el perdón* (nótese que el mismo título lo contiene); por ahora se resaltarán únicamente cómo opera en la medida que desplaza el sentido de las manifestaciones corporales de la pérdida.

<sup>4</sup> El espacio y ciertas condiciones geográficas hostiles también son actores importantes en el deterioro corporal de los personajes en las novelas de Mariana Travacio, pero en este trabajo solamente se señalarán los casos en los que el desgaste es producto de la ausencia y sus consecuencias físicas y emocionales, como sucede en el caso de Miranda.



Miranda ya no tuvo descanso. Ahora es una pena verlo: camina lento y da la impresión de estar siempre agotado. Dice que anda luchando con el fantasma de su mujer, que se le mete en la cama, todas las noches, a dejarle una descendencia de sangre, y que se despierta todo transpirado, y a los gritos, y que cuando abre los ojos, ve el rostro de su padre, que flota sobre su cama, sin cuerpo, el puro rostro flotando, sin cuello, bañado en la sangre de su descendencia, con una mueca de asco en los labios. Dice que esa imagen se le queda clavada en la retina por el resto del día (Travacio, 2020: 50).

Este desgaste en Miranda es perceptible no solo por su temperamento evidentemente abatido, sino que también hay evidencias físicas en su cuerpo. Al Tano, por ejemplo, le costó reconocerlo: “no solo porque estaba más viejo, sino porque lo encontró achicado, como si sus batallas le hubieran consumido el cuerpo y lo hubieran dejado así, con el mero esqueleto envuelto en esa piel marchita” (Travacio, 2020: 55). El Tano fue capaz de identificarlo únicamente por medio de la mirada del otro. Este fragmento explicita que no solo la huella del tiempo ha modificado su cuerpo, sino que este parece *como si* hubiera sufrido una modificación en su plasticidad: la carne aparenta haber sido consumida y solamente queda la estructura —el esqueleto— y el contorno —una piel marchita que envuelve—. Este desgaste, igualmente, parece haber permeado hasta erosionar su capacidad de expresarse mediante palabras: “Por momentos, el viejo se va por completo, sobre todo cuando habla de su mujer. Las palabras se le apuran, se le tropiezan en la boca y no se le entiende nada” (Travacio, 2020: 55). En la novela, entonces, la experiencia de la pérdida afecta al cuerpo y a la mente: los desgasta, los trastorna y se inscribe a sí misma en ambos, alterando la composición y las habilidades de ambos. Y ambas huellas son perceptibles, no solo por la diferenciación de la huella con respecto al resto del cuerpo intacto, sino también por los movimientos del cuerpo que evidencian las repercusiones mentales y emocionales de la pérdida.

Ahora bien, como se indicó anteriormente, hay una segunda manera en la que la pérdida se encarna en el cuerpo de los personajes de la novela y esta es mediante el gesto; es decir, por medio de una posición o movimiento ejecutado por alguna parte del cuerpo que es evidencia de otra cosa. Pues bien, algo muy sugerente y emotivo de los gestos que están ligados a pérdidas, sobre todo a las pérdidas relacionales, es que operan como gestos fantasma; es decir, que proyectan y delinear el contorno de lo que no está más en contacto con uno. Si se emplearan términos de Derrida, es como si el cuerpo se moviera y posicionara con el fin de conjurar lo perdido.

El gesto fantasma, si bien está presente en varios puntos de la novela, queda significativamente representado en dos momentos. Primero, cuando el Tano y Manoel regresan a su pueblo y, al saludar a viejos amigos, sucede lo siguiente:

[Pepa] lo miró al Tano, sin atreverse a tocarlo. Acaso le diera miedo que el Tano se le deshilachara como se deshilachan los sueños cuando llega la mañana. El Tano seguía duro, mirándola. Ella se acercó, le agarró las dos manos y se las apretó con fuerza. Después las soltó y las manos le quedaron al Tano un poco huérfanas, un rato en el aire, hasta que volvieron a su lugar (Travacio, 2020: 69).

En este fragmento podemos observar lo siguiente: que Tano se aferra al contacto de Pepa; que el gesto es narrado como algo que, por “un rato”, permanece estático; que el cuerpo encarna y evoca las manos de Pepa, *como si* aún estuvieran ahí. Todo esto nos indica cierto anacronismo: una discrepancia entre el tiempo del cuerpo y el tiempo real. Tano sigue percibiendo o desea mantener la percepción de ese otro ser que es Pepa. Delinea su contorno con las propias manos vacías.

Un poco más adelante, Manoel nos narra el estado físico y mental de Ramona después del intento de su violación y del asesinato de su esposo, todo esto perpetrado por los Loprete. En pocas palabras, queda “floja, como si fuera de trapo” (Travacio, 2020: 77): si bien puede sostenerse de pie, necesita ayuda para alimentarse, para beber, para vestirse. Interactúa con su bebé, pero es incapaz de atenderlo, de cuidarlo, de responder a sus necesidades básicas. Es así como nos encontramos con otro momento de un conjuro de la percepción mediante las extremidades:

Ramona salió andando, decidida, hasta la cuna de José; lo agarró y se sentó en la mecedora del viejo Antonio. Y ahí quedó, estática, la mirada clavada en la pared, con José que lloraba en sus brazos sin que ella lo notara. Pepa le quitó a José, para calmarlo, y ella siguió inmóvil, con solo el hueco entre sus brazos (Travacio, 2020: 78).

De nuevo, en este fragmento aparece lo estático, la suspensión del tiempo, el hueco delimitado con los brazos para algo que ya no está ahí. Solo que, en este caso, Ramona no es capaz ya de percibir al otro —a su bebé—, que además hace ruido y se mueve: que se representa más que perceptible. Podría inducirse que el trauma ha tenido efectos en su percepción —o no percepción— de lo ausente.

Estos dos casos presentados, estas dos imágenes que configuran un gesto fantasma, presentan poco o nulo juicio por parte del narrador: parece que solo describe lo que ve. Y, sin embargo, comunican tanto sobre el estado afectivo de los personajes. ¿Cómo sucede esto? ¿Cómo podemos interpretar la descripción de un gesto? Y, sobre todo, ¿por qué nos afecta a los lectores? Este texto no pretende ni puede contestar estas preguntas. Intentar hacerlo solo podría llevar a sobreinterpretaciones que, si bien podrían resultar interesantes, cerrarían bruscamente las posibilidades estéticas y afectivas del texto. Se propone, en su lugar, y a partir de las ideas ya expuestas de Merleau-Ponty, pensar al gesto como el signo de sí mismo, aunque su configuración señale hacia una o más pérdidas. Es pues, una invitación a leer y a observar el gesto, a sentirlo; a hacerlo dialogar con nuestros cuerpos que, con el simple acto físico de la lectura, ya está encarnando los afectos. En otras palabras y en suma, el gesto podría ser interpretado a partir cómo afecta a nuestros propios cuerpos, con su habilidad de percibir y con su plasticidad.

\*\*\*

Tal como se ha buscado exponer hasta este punto, *Como si existiese el perdón* es una novela que configura múltiples imágenes de la encarnación de la pérdida. Los cuerpos son afectados por los tres tipos de pérdidas afectivas —relacionales, materiales y somáticas— que atraviesan y que los atraviesan. Como una hoja de papel o como una pieza de plástico, tienen la capacidad de ser materialmente afectados y de cambiar su materialidad, de forma temporal o permanente, para evidenciar la experiencia de la pérdida. Estas evidencias son aquello que permite que una otredad perciba y lea un cuerpo, y en la novela son presentadas como huellas —cicatrices, mutilaciones, quemaduras— y como gestos corporales que conjuran: como gestos fantasma, según el análisis y el marco teórico propuestos.

En la obra, el narrador y otras voces indirectas informan muy poco sobre el estado de ánimo de los personajes o, específicamente, sobre cómo estos experimentan sus pérdidas emocionalmente. Pero todo el tiempo se están configurando cuerpos. Cuerpos incompletos, alterados. Cuerpos que permanecen estáticos; cuerpos perturbados. Cuerpos cansados y desgastados. Cuerpos con su propio tiempo, que no responden a las sensaciones reales, sino que perciben lo que no está ya en contacto. Cuerpos que pueden leerse como un mapa e interpretarse como cualquier texto.

Por todo ello, en *Como si existiese el perdón* hay una especie de doble lectura de los cuerpos. Una, la que realiza quien percibe, interpreta y describe un cuerpo; otra, aquella realizada por el lector, quien de cierta manera reconstruye y actualiza dichos cuerpos a partir del cuerpo propio. En la primera lectura, la del narrador, el sujeto lee el cuerpo en cuestión e identifica anormalidades, tales como huellas, y estas señalan hacia varios lugares al mismo tiempo. Evidencian, primero, que ya no se trata de un cuerpo “completo” o “íntegro” —pero, ¿qué cuerpo está realmente completo?; ¿puede un cuerpo existir en plena integridad?—; segundo, señalan hacia el momento, el lugar o el responsable de la inscripción. Y, tal como sucede con las palabras, esta operación de señalamiento no acaba nunca, con un encadenamiento de significados y acontecimientos intrazable. Pero en *Como si existiese el perdón* sí hay un origen, y siempre es una pérdida de algo o de alguien.

Con el gesto fantasma, que delinea y hace perceptible lo que fue perdido, hay un funcionamiento similar, aunque su significado es más esquivo: solo podemos interpretarlo como el gesto en sí mismo y a partir del diálogo que aquella imagen descrita establezca con nuestros cuerpos. Al leer la descripción de los gestos fantasma de la novela, uno no puede sino recrearlos, aun si solo ocurre como operación mental. Pero nos apropiamos del gesto por un momento y junto con él de toda la intensidad afectiva que contiene. El personaje encarna toda aquella intensidad de la experiencia, y nosotros, mediante el ejercicio de la lectura y mediante esa apropiación de la percepción, encarnamos de manera indirecta la experiencia de las pérdidas.

Todo esto nos habla de que la lectura es una operación corporal, afectiva, que atraviesa sus límites materiales para hacerse perceptible en cuerpos ajenos. Si la escritura es la encarnación del pensamiento, de una sensación, de una idea, ¿qué es la lectura sino la reencarnación de dicha operación?

Antes de terminar, conviene señalar algunas posibles líneas de investigación. Una primera extensión sería analizar *Quebrada*, novela que comparte con *Como si existiese el perdón* múltiples elementos narrativos y estructurales, para indagar si también allí la pérdida se encarna en los cuerpos y con qué matices. Otra línea sería profundizar en la configuración de los espacios y en la forma en que afectan a los personajes, así como analizar los procesos de migración y desterritorialización que atraviesan, con sus implicaciones personales, sociales y políticas. Resulta igualmente pertinente una lectura con perspectiva de género, dado que los personajes femeninos suelen ocupar roles de cuidado y expresar sus afectos y pérdidas de manera distinta a los masculinos. Finalmente, vale problematizar las categorías críticas más frecuentes —*western* criollo, andino, kafkiano o gauchesco—, pues si bien estas etiquetas señalan ciertos rasgos, la obra de Travacio parece escapar de tales clasificaciones y, como los cuerpos que representa, pide ser pensada desde la plasticidad.

## Referencias bibliográficas

AGUILERA, Marvel y Pablo PAGÉS, 2021, “Mariana Travacio: ‘Saber que serás derrotado y salir a pelear de todos modos: eso es la literatura’”, *Revista Ruda*. Disponible en: <https://revistaruda.com/2021/11/24/mariana-travacio-saber-que-seras-derrotado-y-salir-a-pelear-de-todos-modos-eso-es-la-literatura/>.

- BARBA DEL POZO, Paula, 2024, “Reseña de Mariana Travacio: *Quebrada*. Barcelona: Las afueras, 2022”, *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve* 17. Disponible en: <https://doi.org/10.24029/lejana.2024.17.8039>.
- BORZONE, Manuela, 2021, “*Como si existiese el perdón* de Mariana Travacio”, *LALT: Latin American Literature Today* 17. Disponible en: <https://latinamericanliteraturetoday.org/es/reseñas/como-si-existiese-el-perdon-mariana-travacio-2/>.
- CEREZO, Pablo, 2023, “Mariana Travacio: ‘Escribir es aprender a sostener la incertidumbre’”, *Nexos*. Disponible en: <https://cultura.nexos.com.mx/mariana-travacio-escribir-es-aprender-a-sostener-la-incertidumbre/>.
- CRESPO-VILA, Raquel, 2023, “De la vuelta a los paisajes en la narrativa argentina actual”. Universidad de Salamanca. Disponible en: <https://iberoame.usal.es/wp-content/uploads/2023/09/Raquel-Crespo-Vila-1.pdf>.
- DERRIDA, Jacques, 1984, *De la gramatología*, Ciudad de México, Siglo XXI Editores.
- , 2012, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Madrid, Editorial Trotta, 5ª edición.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, 2008, “El gesto fantasma”, Claude Dubois y Pilar Vázquez, trads., *Acto. Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo* 4, pp. 280-291. Disponible en: [https://reacto.webs.ull.es/pdfs/n4/didi\\_huberman.pdf](https://reacto.webs.ull.es/pdfs/n4/didi_huberman.pdf).
- , 2021, “Gestos, fórmulas y bloques de intensidad”, *Revista de Filosofía Universidad Iberoamericana* 53-151, pp. 280-309.
- , 2017, *Gestos de aire y de piedra. Sobre la materia de las imágenes*, Melina Balcázar Moreno, trad., Ciudad de México, Canta Mares.
- JIMÉNEZ MORATO, Antonio, 2020, “El silencio y la llanura, sobre «Como si existiese el perdón» de Mariana Travacio”, *Revista Penúltima*. Disponible en: <http://revistapenultima.com/el-silencio-y-la-llanura-sobre-como-si-existiese-el-perdon-de-mariana-travacio-por-antonio-jimenez-morato/>.
- MANOSALVAS DUQUE, Rommel Paúl, 2022, *Y me niegas la lluvia. Novela*. Tesis para obtener Máster en investigación en Literatura, con mención en Escritura Creativa, Universidad Andina Simón Bolívar. Disponible en: <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/9186/1/T4019-ML-Manosalvas-Y%20me%20niegas.pdf>.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 1993, *Fenomenología de la percepción*, Jem Cabanes, trad., Barcelona, Planeta-De Agostini.
- MORALES DOMÍNGUEZ, Mario Alberto, 2021, “Una lectura derridiana de *La invención de la histeria*: hacia una estética de la huella”, *Revista de Filosofía Universidad Iberoamericana* 53-151, pp. 188-226.
- PAMPÍN, María Fernanda, 2023, “El rol de las mujeres en el mundo del libro en Argentina”, *Romper tipos: mujeres editoras*, Xalapa, Universidad Veracruzana, pp. 37-44.
- PRINCIPI, Ana Sofía, 2024, “Literatura argentina de las últimas décadas. Problemas teóricos y tendencias III” (Proyecto de investigación PI+D H1050), Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Disponible en: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/proyectos/py.1210/py.1210.pdf>.
- TORRAS FRANCÈS, Meri, 2012, “El cuerpo ausente: Representaciones corporales en la frontera de una presencia ausente”, *Estudios: Revista del Centro de estudios avanzados* 27, pp. 107-118. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5209679>.
- TRAVACIO, Mariana, 2020, *Como si existiese el perdón*, Barcelona, Las afueras.
- VÁZQUEZ, Cristian, 2024, “Mariana Travacio: lo divertido de la escritura es no saber a dónde vas”, *Letras libres*. Disponible en: <https://letraslibres.com/literatura/cristian-vazquez-mariana-travacio-escritura/>.