

**Cuando la memoria conversa un truco. Sobre *Confesión* de Martín Kohan**

**When memory talks a trick. About *Confesión* by Martín Kohan**

Laura Raso

Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes

Universidad Nacional de San Juan

lauraraso@hotmail.com

orcid.org/0000-0001-6388-5844

Gabriela Simón

Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes

Universidad Nacional de San Juan

gsimon27@gmail.com

orcid.org/0009-0009-9996-4435

**Resumen**

Abordamos *Confesión* de Martín Kohan (2020). Tres historias construyen la trama de esta novela para reunirse en una sola. Nos interesa analizar no sólo la significación que anticipa el título en singular, sino también las confesiones que se delinean en la novela a través de diversos matices (Barthes, 2004).

Entendemos que la confesión puede ser pensada como una tecnología (Foucault, 1991), una técnica que produce como efecto la verdad, a la vez que como un mecanismo enunciativo de la verdad. En la novela se configuran varias figuras de la confesión: la del “pecado” erótico-sexual más fantaseado que consumado por una adolescente; la de una madre desesperada que pide ayuda a un militar delatando a su propio hijo en su deseo de salvarlo; la de una abuela, que contando una historia, confiesa en el ámbito de lo familiar a su nieto la historia de su padre. Sin embargo, este no es el relato de una búsqueda de la verdad. La verdad como síntoma emerge allí donde el sujeto ya no puede callar.

A partir de estos planteos nos preguntamos por la “confesión” en las historias narradas: ¿cuáles son esta/s confesión/es?, ¿cómo leerlas?, ¿a partir de qué figuras y matices son construidas?, ¿cuáles son los efectos que producen?

Palabras clave: confesión, memoria, matices

### Abstract

We approach “Confesión” by Martín Kohan (2020). Three stories build the plot of this novel to come together in a single one. We are interested in analyzing not only the significance that the title in the singular anticipates, but also the confessions that are delineated in the novel through different nuances (Barthes, 2004).

We understand that confession can be thought of as a technology (Foucault, 1991), a technique that produces truth as an effect, as well as an enunciative mechanism of truth. In the novel, several figures of confession are configured: that of the erotic-sexual "sin" more fantasized than consummated by an adolescent girl; that of a desperate mother who seeks help from a soldier, betraying her own son in her desire to save him; that of a grandmother who, by telling a story, confesses the story of her father to her grandson in the family sphere. However, this is not the story of a search for truth. Truth as symptom emerges where the subject can no longer remain silent.

From these approaches we ask ourselves about the "confession" in the stories narrated: what are these confessions?, how to read them?, from which figures and nuances are they constructed?, what are the effects they produce?

Keywords: confession, memory, nuances

La novela *Confesión* de Martín Kohan (2020) relata, una vez más, una historia singular dentro de la historia de la última dictadura cívico-militar-ecclesiástica. No es la primera vez que el tópico aparece en la narrativa de Kohan; podemos mencionar: *Dos veces junio* (2002), *Segundos afuera* (2005), *Ciencias Morales* (2007), *Cuentas pendientes* (2010).

Sin embargo, y aunque el tema del terrorismo de Estado es decisivo para leer la novela, nos interesa, en esta ocasión, centrarnos especialmente en los modos y matices (Barthes, 2004)<sup>1</sup> en los que la escritura de Kohan va delineando, a través del procedimiento

---

<sup>1</sup> Señala Barthes: “El matiz es uno de los instrumentos lingüísticos de la no-arrogancia” (Barthes, 2004: 186). Para el semiólogo, el matiz es tanto una práctica escrita como una política de la escritura. Y también el deseo de una práctica social: “necesidad cívica de enseñar los matices” (Cfr. Simón, 2021: 7-11).

de la confesión, la urgencia de una verdad que repare, al menos en el texto, (o por qué no, por el texto) y en el protagonista, la pérdida, la orfandad, la desaparición del padre.

Entendemos que la confesión puede ser pensada como una tecnología (Foucault, 1991), una técnica que produce como efecto la verdad, a la vez que como un mecanismo enunciativo de la verdad (Foucault, 1990, Rotger, 2013). La confesión es un modo específico de producción de verdad: constituye tanto una manifestación de verdad como la verdad propia del sujeto. Se trata de un singular régimen de verdad caracterizado no solamente por decir la/una verdad sino también por los vínculos del sujeto enunciator con la verdad, en tanto la verdad compromete al mismo sujeto enunciator (Foucault, 2014)<sup>2</sup>.

En la primera parte, “Mercedes”, la novela se focaliza en la incipiente pubertad de Mirta López, en su descubrimiento de la sexualidad y el deseo erótico y su consecuente experiencia del pecado en los términos de la moral cristiana. La casi niña Mirta se somete al escrutinio y al “castigo” del padre Suñé a través de la confesión; se trata de un castigo que se va intensificando en la medida en que el deseo se convierte en autosatisfacción. El confesionario, ese dispositivo que invisibiliza a quien detenta el poder (el cura) y arrodilla a la pecadora, es designado como “escondite sagrado” (Kohan, 2020, p.12), “cabina de escuchar y de juzgar” (Kohan 2020, p.18), “el lugar de los mortificados” (Kohan, 2020, p.29).

Pero lo que el texto construye no es, para el lector argentino, la simple confesión de una niña: el sujeto a quien desea Mirta es a un joven Jorge Rafael Videla, cuando aún no es un genocida, cuando todavía es un hijo, un estudiante modelo, el que lleva los nombres de sus hermanos mayores muertos. La escritura nos lo presenta a través de metonimias, que a la vez leemos como detalles: la nuca, el cuello de la camisa, los pantalones impecables, el pelo engominado.

El pelo indeclinable del hijo mayor de los Videla, cortado al rape y visiblemente ordenado con Glostora o con Lord Cheseline, moldeaba su cabeza con un aire de resolución silenciosa. Ese pelo lucía tan firme que le daba firmeza a todo: al gesto, al perfil, a los hombros, a la espalda. No era un pelo de peinar, como otros, que se alteran, sino un pelo de alisar,

---

<sup>2</sup> Hablamos aquí de *confesión* en tanto “tecnología”, como modo específico de producción del saber según la concepción foucaultiana. Agregamos además el aporte de Leonor Arfuch (2002) en *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, en tanto define las “confesiones” (inauguradas por Rousseau) como formas de narración junto con las autobiografías, diarios íntimos, memorias, correspondencias, espacios biográficos que desdibujan la línea entre lo público y lo privado y las valencias particulares de esos géneros en aparente contradicción con las “ficciones” (Cfr. 2002: 26-27). En tanto, en esta primera parte, la confesión tiene un dispositivo “institucional” - el confesionario-, en la tercera parte, la confesión se da en un “relato de vida”, o mejor aún, en el relato de un momento determinado de una vida que cobra el carácter de “revelación” para el protagonista y que, de ese modo, modifica toda la narración que viene construyéndose. Nos parece interesante esta mirada, aunque excede los límites de este trabajo.

pasando con serenidad una mano sobre él, sabiendo que después ningún sombrero, ninguna gorra, ningún viento bastarían para conmoverlo. El cuello de la camisa blanca, planchado y almidonado, se veía igual de sólido, sin blanduras y sin pliegues (...) Y entre el pelo y la camisa, entre el corte al rape y el almidón, la nuca, claro: la nuca. La nuca admirable del hijo mayor de los Videla, que se despejaba ante sus ojos con un orgullo de frente o de rostro. Y es que esa nuca, recta y sólida, brillaba con la luminosidad de una frente, expresaba la asumida solvencia de un rostro (Kohan, 2020, p.42)

Es decir, vemos a Videla a través de los ojos deslumbrados de la púber. La descripción juega con un lector cómplice: anticipa, a través del campo semántico que construye, la frialdad del genocida focalizándose en las partes de su cuerpo y su vestimenta, "... sabiendo que después ningún sombrero, ninguna gorra, ningún viento bastarían para conmoverlo", "[cuello]<sup>3</sup> sólido, sin blanduras y sin pliegue", "nuca recta".

Cada parte del libro construye las historias desde un matiz narrativo diferencial: el narrador de la primera parte "entrega" la historia de su abuela adolescente en una aparente omnisciencia. En efecto, quien narra (el nieto) parece saber lo que siente su abuela, lo que siente el padre Suñé, sus temores y sus temblores, rellena los huecos de la memoria ajada de su abuela pero permanece ajeno a los sentimientos y pensamientos del futuro dictador. Los tiempos verbales acentúan esa aparente omnisciencia: el futuro perfecto "se habrá puesto a rezar", "habrá implorado", "habrá pensado" o el subjuntivo matizado por un modalizador, "tal vez acudiera" para el padre Suñé, y la alternancia entre el pretérito perfecto simple o compuesto en la confesión de Mirta, "dijo", "he pecado".

En cambio, la segunda parte, "Aeroparque", está relatada desde una impersonal tercera persona que parece contar desde cierta distancia, los preparativos de la Operación Gaviota<sup>4</sup> y da así sentido a las páginas disruptivas de la primera parte de la novela sobre el Río de la Plata sus denominaciones literarias (Borges, Saer, Mallea, Martínez Estrada) y la vida subterránea de los arroyos de la Capital.

Conviene señalar que en estos textos disruptivos de la narración sobre el Río de la Plata, se va anticipando también lo que después se conocerían como "vuelos de la muerte":

Las sustancias tóxicas arrojadas por las industrias mataron en esas aguas casi todo lo que había. La muerte impera de la manera más concluyente de

---

<sup>3</sup> Corchete nuestro.

<sup>4</sup> Para más información, ver Operación Gaviota. *En Línea Noticias* (13/09/2020). Recuperado de <https://enlineanoticias.com.ar/operacion-gaviota/>

todas: haciendo inviable la vida. Como para ratificar ese signo de muerte, o bien reconociéndolo, los criminales arrojarían al Río de la Plata los cuerpos indefensos de los asesinados (Kohan, 2020, p.60)

Es decir, mientras que en el tiempo del enunciado estamos en la década del 40 en Mercedes, la narración va construyendo las prolepsis que anticipan un posible destino del desaparecido a la vez que una práctica criminal de la dictadura.

Retomando lo anterior: en esta segunda parte, el narrador insiste en los nombres falsos de los protagonistas del atentado contra el avión en el que va el general Jorge Rafael Videla, el ministro de Economía José Alfredo Martínez de Hoz, el brigadier Oscar Caeiro y los generales Osvaldo Azpitarte, José Rogelio Villarreal y Albano Harguindeguy.

Martín es el teniente Martín. Y el grupo no es nada más que un grupo, es la unidad especial Benito Urteaga. Está a su mando.  
Los términos así, se han desplazado. Pero todo se ha desplazado. Los nombres también.  
Porque Martín, el teniente Martín, no se llama Martín. Tiene un apodo, le dicen la Tía. Pero no se llama Martín.  
Así como Pepe no se llama Pepe. Ni se llama tampoco José, que es como se llaman los tipos a los que se les dice Pepe.  
Y David no se llama David.  
Ni Érica se llama Érica (Kohan, 2020, p.109)

En la tercera parte, "Plaza Mayor", la voz narradora vuelve a ser la del nieto de Mirta, varias décadas después. En este tiempo de la narración, es una Mirta ya anciana y senil, en un geriátrico. Sin embargo, el relato está presentado como una conversación, - "conversan un truco" como escribe Borges (1994)-, en medio de un juego entre abuela y nieto, en el cual (tanto en el juego como en el relato de lo que termina siendo la delación a su hijo Ángel ante los militares) también "juegan" el ocultamiento, la mentira, la revelación.

No hay purgatorio para esta confesión, no hay expiación posible, pero tampoco hay, para la anciana, un pecado. La mujer confiesa, a través de fragmentos dispersos del relato, la "verdad" de la desaparición de su hijo. Parece no haber tenido responsabilidad en eso porque su misión (domesticada y naturalizada por el discurso de la dictadura) era salvar a Ángel de la subversión, de las malas compañías, de su idealismo "equivocado".

Me decías, le digo, abuela, que hablaste con el coronel Vilanova.  
Me mira.  
Hablé, sí, dice. Lo llamé por teléfono. Llamé por teléfono a su casa. Si me llegaba a atender la esposa, le iba a pedir que me pasara con él. Pero no hizo falta. Me atendió él.  
¿Y vos, le digo, qué le dijiste? (...)

Le dije, dice, que estaba muy preocupada: sumamente preocupada. ¿Por qué? Por las amistades de mi hijo. ¿De cuál? De Angelito, el mayor. Le dije que él era bueno, concienzudo, responsable. Pero que era un muchacho muy generoso también y que esos otros mandras se estaban aprovechando de eso y lo usaban para sus comunicaciones. Le hablé de los nombres extraños, le dije cuáles eran mis sospechas (Kohan, 2020, p. 178)

Hablamos antes de los matices con los que Kohan va tejiendo la historia. Nos interesa, desde esta mirada, pensar cómo la novela retoma el insistente tema de la última dictadura apartándola de los lugares comunes y de las prácticas escriturales como el testimonio, la indagación de la identidad como hija/o de desaparecida/o, los relatos de la violencia. Aquí el tema aparece diseminado pero central. La escritura de Kohan dibuja entre matices un relato que se diferencia de la ya transitada narrativa posdictadura. La narrativa argentina ha trabajado ya desde la perspectiva de los genocidas o la de la controvertida figura del colaboracionista<sup>5</sup>; la originalidad de Kohan es hacer aparecer a Videla desde una mirada “enamorada”, que a su vez anticipa a través de matices, de detalles en la descripción, la imperturbabilidad y frialdad del dictador. La figura de la madre delatora (aun cuando esa no es su “intención”) también es poco habitual en esta narrativa.

En esta novela la memoria funciona por fragmentos: la memoria (casi inventada por el narrador) de la niña, la memoria “expositiva” de lo acontecido en la Operación Gaviota, la memoria individual y desarticulada de la abuela ya senil.

Esa abuela, ya sin memoria del presente, recuerda y da a conocer el pasado. Lo que no queda saldado es el orden de la justicia. Memoria sin justicia: ¿es memoria? Es recuerdo, es confesión y es verdad para el nieto, quien a partir de esa escena final deviene un sujeto otro: el del hijo de un desaparecido. Y en ese sentido, es a través de la escritura que el texto restaura algo de esa justicia.

En la novela se dibujan varias figuras de la confesión: la del “pecado” erótico-sexual más fantaseado que consumado, la de una madre desesperada que pide ayuda a un militar delatando (aun cuando esa no es su “intención”) a su propio hijo en su deseo de salvarlo,

---

<sup>5</sup> Como complicidad civil y punto de vista del que es genocida aún sin autopercebirse como tal, vale recordar la novela *Villa* de Luis Gusmán (1996), que funciona en el cruce de lo explícito y lo no explícito sobre el papel de un médico que, dada su coyuntura profesional y la irrupción de la dictadura, pasa a convertirse en torturador. La perspectiva del narrador con focalización interna no exceptúa de culpabilidad al protagonista que participa de las torturas en su condición de médico. En *Dos veces junio* del mismo Martín Kohan (2002), con una narración en la que el lector debe recuperar lo no dicho pero aludido, tanto el conscripto como el médico apropiador construyen una idea de la negación (conscripto) y una complicidad activa del médico. En cuanto a la figura de la colaboracionista, como una de las primeras y polémicas novelas que plantean el tema podemos nombrar a *El fin de la historia* de Liliana Heker (1997), figura que es cuestionada y revisitada en novelas posteriores como la recién editada *La llamada* de Leila Guerrero (2024) y el libro de testimonios de Olga Wornat y Miriam Lewin (2014), *Putas y guerrilleras* que niegan las de posibilidad del colaboración de las mujeres en situaciones de abuso, tortura y amenaza cierta de asesinato.

la de una abuela, que contando una historia, confiesa en el ámbito de lo familiar. Sin embargo, este no es el relato de una búsqueda de la verdad. La verdad como síntoma emerge allí donde el sujeto ya no puede callar, pues la demencia habilita a decir la verdad toda, en este caso como conversación que deviene confesión. La verdad que el nieto conoce finalmente en una conversación es justamente la que el lector reconoce y recibe como confesión.

En ese sentido, toda la fuerza de la narración apunta a esta última parte del texto: se trata de la verdadera confesión que no sucede en “espacio sagrado”, que no tiene interlocutor expiatorio y que no concibe arrepentimiento porque no ve “pecado”.

El matiz, que esta escritura plantea, asombra justamente porque, como ya dijimos, no retoma los tópicos y estrategias más conocidos de las narrativas de la memoria. Como en un esbozo, sólo podemos ver el cuadro completo con la última pincelada, la “última carta del partido”:

Es la última carta del partido. La última que va a jugar. La levanta con suavidad, puede que para tirarla en la mesa y ganar, puede que para dejarla caer en el mazo y rendirse.

Mientras tanto, claro, me sonrío. (Kohan, 2020, p.196)

## **Bibliografía**

- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (2004) *Lo Neutro*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Borges, J.L. (1994). Fundación mítica de Buenos Aires. En *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé.
- Foucault, M. (1991). *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (1990). *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2014). *Obrar mal, decir la verdad. La función de la confesión en la justicia*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kohan, M. (2020) *Confesión*. Buenos Aires: Anagrama.
- Rotger, P. (2013) *Memoria sin tiempo. Prácticas narrativas de la memoria en escritoras argentinas de la posdictadura*. Córdoba: Editorial Comunicarte.

Simón, G. (2021). Literatura y Semiótica, espacios de matices. En Simón, G. (coord.) *Entre matices. Notas sobre literatura argentina y latinoamericana contemporáneas* (pp.7-17). San Juan: Editorial UNSJ.

Fecha de recepción: 08 de mayo de 2024

Fecha de aceptación: 30 de mayo de 2024

Licencia  Atribución  
– No Comercial – Compartir Igual  
(*by-nc-sa*): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

