

## Alteridad y dialogismo en la novela *La dimensión desconocida* de Nona Fernández

*Alterity and dialogism in La dimensión desconocida (The Twilight Zone) by Nona Fernández*

---

Miguel Ángel Hernández Rascón <sup>a</sup> [iprodriguez@puce.edu.ec](mailto:iprodriguez@puce.edu.ec)  
Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5700-0376>

---

<sup>a</sup> Benemérita Universidad Autónoma de Puebla – Puebla, México

Recibido: *Mayo / 06/2021* • Aceptado: *Junio/02/2021* • Publicado: *Agosto /30/2021*

### RESUMEN

El presente trabajo es un acercamiento a la novela de Nona Fernández, *La dimensión desconocida*, por medio de las teorías de Mijail Bajtín que se manifiestan a través de los conceptos de alteridad y dialogismo, poniendo en dinamismo el complejo entramado narrativo de la obra, que tiene lugar en Chile, durante y después de la dictadura de Augusto Pinochet. Se problematiza, además, la reconstrucción de la realidad por medio de su novela, cuya carga autorreferencial permite conectar la ficción narrativa con la realidad histórica. Asimismo, este trabajo apunta a los alcances de la novela de Nona Fernández para poner a algunas víctimas y victimarios del periodo como sujetos discursivos en interrelación, lo que hace posible la reconstrucción de la verdad histórica y la reconciliación social.

**Palabras clave:** Dictadura, Chile, alteridad, dialogismo.

### ABSTRACT

The paper is an approach to the novel by Nona Fernández, *La dimensión desconocida* (*The Twilight Zone*), through the theories of Mijail Bajtín, manifested through the concepts of alterity and dialogism, putting in dynamism the complexity of Chile's society, during and after the dictatorship of Augusto Pinochet. In addition, the reconstruction of reality is problematized through his novel, whose self-referential load allows connecting narrative fiction with historical reality. Likewise, this work aims at the scope of the novel by Nona Fernández to put some victims and perpetrators of the period as discursive subjects in interrelation, which makes possible the reconstruction of historical truth and social reconciliation.

**Key Words:** Dictatorship, Chile, alterity, dialogism

## INTRODUCCIÓN

La actriz, escritora y dramaturga Nona Fernández publicó, en 2016, *La dimensión desconocida*, una novela que mezcla metaficción<sup>5</sup>, territorios híbridos<sup>6</sup> y literatura documental para reconstruir la realidad de ese oscuro periodo en la historia chilena, por medio de la sensación de irrealidad que producen los hechos verídicos que tienen lugar en el espacio y tiempo narrativo. En ese sentido, la autora hace referencias constantes a *La dimensión desconocida*, un popular programa estadounidense de televisión que se transmitía durante los años sesenta y que se retransmitía en los televisores de cada hogar chileno a la misma hora en que, según los testimonios que ofrece la autora en su texto, se daban los abusos y torturas a los detenidos. El *leitmotive* de *La dimensión desconocida* es una analogía que usa para comprender el complejo entramado de las desapariciones en la realidad cotidiana. La autora superpone los documentos hemerográficos, los archivos desclasificados, textos periodísticos, los testimonios de las víctimas y de los victimarios para reconstruir sus propias memorias, que son, al mismo tiempo, parte de un todo en la memoria histórica de Chile. Es una metaficción autorreferencial, sí, que explora la periferia de la autora para comprender su intimidad, pero que trasciende a la colectividad. La narración es una fuerza centrípeta que

---

<sup>5</sup> El punto de partida para usar este concepto es el de las nociones de Santiago Juan Navarro que considera a la metaficción historiográfica latinoamericana como una propuesta epistémica posmoderna que se desenmarca de los modelos europeos y estadounidenses, que “se caracteriza por una paradójica combinación de autorreferencialidad y meditación historiográfica. Son obras que ponen en primer plano su condición de artificio, mientras que simultáneamente reafirman su condición histórica”. (Navarro, 2002: 14)

<sup>6</sup> Se usa la definición de Territorios Híbridos desde el posicionamiento de Simone María Triches, de su libro *Territorio Híbrido e Intercultural*, y que parte de la premisa Lotmaniana de una Semiosfera Intercultural de América Latina, donde todos los elementos semióticos, históricos, lingüísticos y sociales están en juego y la memoria “actúa en el presente pero se refiere a actos pasados. Los mismos, en el momento en que ocurren, pueden ser explosivos, no obstante, luego de su interpretación se transforman en graduales y previsible. Estos hechos no son borrados de la historia, resurgen de acuerdo con la necesidad de la sociedad y debieran servir como una instancia de reflexión más que mecanismos de repetición de acontecimientos en un tiempo pasado. Por eso, el recuerdo tiene que llevar consigo el contexto de su producción que, al ser traído para el presente, es reformulado por la realidad vivida” (Triches, 2019:16).

atrae hacia adentro los artefactos discursivos y los múltiples textos que componen este fragmento de memoria, volviéndose centrífuga para visibilizar los hechos y regresar al interior nuevamente. Porque la relación intimista que hace la autora de los acontecimientos no es ajena al exterior y viceversa, por el contrario, es muy estrecha y está en constante diálogo. El texto señala todo el horror por medio de sus pequeños fragmentos, anécdotas terribles, recortes, reconstrucciones, entrevistas y testimonios al tiempo que esas mínimas partes son suficientes para nombrar un todo. Una sinécdoque ironizada, porque por un momento todos esos fragmentos que componen al todo parecen tan descabellados que podría pensarse que todo es una mentira. Sin embargo, la obra expone al monstruoso aparato criminal sin rostro que se desdibuja en complicados claroscuros. Ese quizá es el principal acierto de Nona Fernández, el de no ponerse en el papel de víctima por medio de un maniqueísmo desgastado y predecible, sino que, asume el papel de espectadora de una realidad más compleja e incompleta que sólo está presente en esos pequeños fragmentos que tratan de reconstruir la realidad. Sin duda una serie de dispositivos discursivos en los que intervienen elementos con valor sígnico que se interpelan y dialogan en medio de fronteras y límites muy poco claros.

Para comprender la complicada interrelación entre los diferentes sujetos discursivos de la obra, habría que partir del principio de alteridad entre todos los involucrados, para después establecer las bases dialógicas entre los diferentes actores y sujetos discursivos que están en constante interrelación. Este juego entre alteridad y dialogismo, en el que interactúan tanto la autora (en su dimensión autorreferencial), como los testimonios de victimarios y víctimas, así como los documentos oficiales, historiográficos y periodísticos delimitan las fronteras entre la realidad y la ficción, ya que la única forma de ver de frente a ese ominoso pasado parece ser asimilando éste como una ficción increíble y al mismo tiempo verlo como una verdad que supera todas las ficciones.

### **Alteridad y dialogismo: *Yo torturé***

La novela inicia con un tema de alteridad; el reconocimiento del otro desde el yo. La narradora trata de escudriñar y comprender la mente de un hombre desconocido, que apenas ha visto, pero del que siente un enorme apego que le resulta indescriptible. “Andrés Antonio Valenzuela Morales, soldado 1°, carnet de identidad 39.432 de la comuna de La Ligua. Junto a la información una fotografía con el número de registro 66.650” (Fernández, 6). El susodicho fue un torturador al servicio del ejército chileno que se presentó en 1984 a la revista *CAUSE* para dar una entrevista y salir en la portada del número 32 de una de las pocas publicaciones que se opuso, en la medida de lo posible, al régimen, entre 1983 y 1989. La portada tiene en letras mayúsculas la leyenda “YO TORTURÉ”. Para la autora es importante establecer el vínculo, como ejercicio de alteridad, sin caer en lo apologético, entre autor/narrador<sup>7</sup> y uno de los tantos victimarios al servicio del régimen, como un vehículo para comprender las motivaciones del individuo y el actor social, y no del sistema sin rostro que resulta inescrutable. Para Mijail Bajtin, el concepto de alteridad es el primer paso para comprender el dialogismo entre sujetos discursivos opuestos y se establece entre individuos, con vínculos cercanos o no, que interactúan en dinamismo constante. En este sentido, el quehacer de un sujeto está en relación con los actos concretos de otro en un espacio y tiempo que repercute de forma concluyente en el otro. Para Bajtin dicha relación se establece en el “Yo para mí, el otro que no soy yo, el otro para mí mismo” (Bajtin, 2000: 24-25)<sup>8</sup>. El conocimiento del “otro” a su vez determina el conocimiento del “yo” y viceversa. La

---

<sup>7</sup> Antonio Valenzuela Morales entra en una categoría bajtiana de “héroe” en la narración, desde dicha categoría, sin embargo, es otro tipo de héroe y lo suyo, es otro tipo de acto ético. Para Bajtin el autor y el héroe tiene cierta relación que está dada en el conocimiento que el autor tiene del héroe. Empero, en este caso, la autora desconoce todo del personaje, pero aun así lo dota de cualidades ético-cognitivas. Bajtin dice que: “Al contemplar como un todo a una persona, que se encuentra afuera y frente a nosotros, nuestros horizontes concretos realmente vividos no coinciden” (Bajtin, 2000: 32), es decir que solo tenemos una parcialidad del conocimiento del *otro* y un excedente de visión de cosas que él mismo no alcanza a ver. Pasa exactamente desde el *otro* hacia el *yo*, por lo que sólo el diálogo y el intercambio de información se transforma en acto ético. El testimonio y la confesión; recepción y asertividad son los elementos que conforman el acto ético.

<sup>8</sup> Para Bubnova el trinomio es: “yo-para-mí, yo-para-otro, otro-para-mí” (Bubnova, 103)

narradora no existe sin el otro. La necesidad de ésta por conocer a Andrés Antonio Valenzuela Morales resulta de la necesidad de conocer ese otro rostro (del individuo, pero también de la realidad histórica tras éste), no para exculpar, sino para escudriñar esa otra narrativa que se gestaba de forma paralela en el mismo espacio tiempo de su niñez<sup>9</sup>.

Mi lectura del mundo a los trece años era delineada por las páginas de esas revistas que no eran más, que eran de todos, y que circulaban de mano en mano entre mis compañeros del liceo. Las imágenes que aparecían en cada ejemplar iban armando un panorama confuso donde nunca lograba hacerme el mapa de la totalidad, pero en el que cada detalle oscuro me quedaba rondando en algún sueño. (Fernández, 7)

En ese mismo sentido, la declaración “YO TORTURÉ”, se vuelve una acción refleja: el victimario se dirige, enunciando desde el “yo”, a toda la población chilena para confesar las horribles verdades. Ambos, como sujetos discursivos, dialogan por medio de vehículos comunicativos que se “materializan”, en un inicio, por la revista *CAUSE*, dispositivo discursivo que se encuentra, al mismo tiempo, dentro de la realidad y la ficción; más adelante se establecen otros canales y códigos, como es el caso de la carta final entre la autora y el “hombre que torturaba”. El valor sígnico de dicho texto conecta los signos ficcionales con los signos de la realidad (que pueden ser los mismos). Las reiteradas entrevistas y el encuentro de la narradora con “el hombre que torturaba”, muchos años después, cierra este primer ciclo que resulta fundamental ya que los testimonios de Antonio Valenzuela Morales fueron muy importantes para abrir procesos contra diversos funcionarios de la dictadura. En este punto la ficción y la realidad son una misma.

---

<sup>9</sup> Nona Fernández nació el 23 de junio de 1971, así que creció en medio de la dictadura. La narración hace constar que era una niña durante los años más duros del régimen hasta llegada la adolescencia. Parte de su conciencia se forma a partir de las noticias que se traducen en exotopías concretas, pero de las que poco puede entender. Sin embargo, se van aclarando conforme se va descubriendo y redescubriendo la verdad de forma parcial.

El hombre no regresaba desde los años ochenta, el momento en que dio su testimonio y salió del país clandestinamente. Treinta años después volvía para ir a tribunales y seguir entregando su declaración, pero esta vez en casos específicos frente a uno o varios jueces. La idea había sido de él, no lo habían llamado. Incluso los funcionarios de la policía y del Ministerio del Interior de Francia, encargados de su seguridad todos estos años, habían tratado de disuadirlo. La imagen que vi esa mañana en la pantalla de mi televisor era la de un hombre que había regresado a su país después de mucho tiempo con la convicción de que debía cerrar un capítulo. De hecho, así lo declaró en la única entrevista que dio a la prensa en su breve paso por Chile. (Fernández, 10)

Partiendo de lo que dice Bubnova (2006) de que Bajtín vincula toda comunicación, oral y escrita, a un estricto sentido vocálico, donde la literatura resulta un acto de cualidades sonoras que repercuten infinitamente en el tiempo, entonces la serie de entrevistas y los fragmentos periodísticos, como voces que se suman en la novela, también ponen en juego la voz de los sujetos discursivos en un alto nivel de dinamismo y desdibuja los límites de la realidad y la irrealidad (que están también en diálogo). Por lo tanto, a partir de esta primera noción de alteridad bajtiana, es posible que surja un contacto dialógico entre los sujetos discursivos, que tratan de reconstruir la memoria de los muertos y los desaparecidos, a pesar de que están en diferentes realidades ontológicas, sociales y políticas<sup>10</sup>.

Desde este punto de vista, la escritura no es sino la transcripción codificada de las voces capaz de transmitir los sentidos de este diálogo ontológico —puesto que según Bajtín ser es comunicarse dialógicamente— y no un medio autónomo que genere sentidos propios,

---

<sup>10</sup> El acto ético concreto entre los sujetos discursivos de la novela se da en el de la comunicación como vehículo de testimonio, confesión, memoria y posible reconciliación. Para Alejos, partiendo de Bajtín, “la comunicación humana como acontece en la vida real no es un mero intercambio de mensajes basado en un código compartido y en un consenso de sentido, sino que, por el contrario, se trata siempre de una tensión vital entre logos fundamentalmente distintos, cada uno con su propia posición axiológica respecto al mensaje, a su objeto, al código, al emisor, así como a los contextos de interacción” (Alejos, 2006: 50). La comunicación, en el caso de los sujetos discursivos de la novela, se da en otros planos, que si bien más indirectos, contienen una mayor valor axiológico y ético.

muchas veces contradictorios consigo mismos y a menudo en conflicto con las supuestas “intenciones” de los sujetos que escriben. (Bubnova, 101)

La novela contiene, en sí misma, una serie de textos (que delimitamos como “palabra ajena” en el sentido estrictamente bajtiano), como las partes de una entrevista en televisión, concedida muchos años después de la entrevista en *CAUSE*, que son extraídas de forma exacta y que recrudecen lo terrible del relato: “Miraba las fotos [de los desaparecidos] que andaban trayendo [en las manifestaciones] y yo decía: ellos no saben, pero yo sí sé dónde está esa persona, yo sé qué pasó con él” (Fernández, 11). A esta voz exógena, la narradora responde con una carta (de la que no queda certeza si se envió o no), pero que abre un nuevo diálogo con Antonio Valenzuela Morales: “Está tan cerca que podría hablarle al oído. Transmitirle algún mensaje que él tomaría por un pensamiento propio porque no me ve, no sabe que estoy aquí con intenciones de hablarle. O mejor de escribirle, que es lo único que sé hacer” (12). El diálogo entre ambos sujetos discursivos entra en dinamismo ya que el señor Antonio Valenzuela Morales enfrenta las entrevistas con el afán de encarar la verdad que, según su testimonio, lo ha perseguido a lo largo de los años, pues de no haber cumplido con las órdenes, él mismo y su familia hubieran sufrido las consecuencias. Si bien, esto puede ser o no verdad, lo cierto es que, como actor directo de los hechos nefastos ocurridos en Chile, resulta el elemento dialógico con el que la narradora intenta establecer una relación de pares, con él y con los diferentes sujetos que se sumen al diálogo. Algo que resulta interesante es que la misma Mónica González, la periodista de *CAUSE*, quien hizo la entrevista a Antonio Valenzuela Morales, declaró que a pesar de la desconfianza y el miedo que supuso hacer una entrevista a un militar en activo, quien iba a dar testimonio sobre las infamias cometidas por el Estado, sintió que el relato era tan fidedigno como la culpa expresada por el militar<sup>11</sup>. A pesar de lo terrible de la confesión, que incluía una afirmación de tortura y asesinato de amigos cercanos a la entrevistadora, para Mónica González, así como para Nona Fernández, era más importante conocer la verdad y destino de los desaparecidos que el odio o los

---

<sup>11</sup> La entrevista está disponible en You Tube. <https://www.youtube.com/watch?v=JCR5SOaHY9A&t=1s>



resentimientos personales. En este sentido, y como acto reflejo, para Antonio Valenzuela Morales, alias “El Papudo”, era más importante que la sociedad conociera la verdad, en comparación con las consecuencias por sufrir. Si, como señala Alejos, un enunciado está abierto a una respuesta en cualquier momento del tiempo, porque la memoria está compuesta por palabras y comunicación y en algún momento alguien responderá a esa enunciación, entonces el dialogismo entre los sujetos discursivos de la novela, que buscan dar testimonio y recibir respuestas para la construcción de la verdad histórica, es posible. “El sujeto es una unidad abierta al tiempo, es un participante de la vida social, con capacidad de reacción y creación propias frente a lo planteado por las circunstancias concretas. Éste es un planteamiento contrario al de teorías sistémicas donde el sujeto se encuentra definido por las reglas y relaciones estructurales de un sistema cerrado” (Alejos, 51).

Ahora bien, a este diálogo se suman otros sujetos que interactúan con la novela sin ser parte de ella directamente, como es el caso de José Weibel Barahona, quien fuera Subsecretario General de las Juventudes Comunistas y que fue detenido el día 29 de marzo de 1976. La narradora se sumerge en los instantes atroces de la detención en la que participó Antonio Valenzuela Morales, “El Papudo”, quien dio testimonio sobre la detención, tortura y muerte de José Weibel Barahona y que sirvió posteriormente a la reconstrucción del caso. El hijo del desaparecido, Mauricio Weibel Barahona, presente en el momento de la detención de su padre cuando era niño, se volvió un activista político muy importante y su trabajo ha servido para la reconstrucción de la memoria histórica chilena. En el caso de los Weibel Barahona, al diálogo suma nuevos sujetos discursivos que son exotópicos pero que están en estrecha relación con el todo. Hay en la novela un intento de sumar voces que están fuera de ésta y enriquecerse por medio de otros sujetos discursivos, como Mauricio Wiebel<sup>12</sup> o la periodista Mónica González, antes mencionada. A estas voces, se suman otras voces exógenas como el documental *Habeas Corpus*, estrenado en 2015 y visto por la narradora en

---

<sup>12</sup> Su extenso trabajo testimonial y de investigación puede consultarse en el archivo del Museo de la Memoria: [www.archivomuseodelamemoria.cl](http://www.archivomuseodelamemoria.cl)



una sala de cine en Santiago de Chile; en el documental se desarrolla el tema de la *Vicaría de la Solidaridad*, órgano de la Iglesia Católica que trató de documentar los casos de desaparición, tortura y muerte para proteger y prevenir a los ciudadanos sobre los métodos de la DINA. Sobre la documental señala:

No estuve ahí, no tengo diálogos ni participación en el argumento. Las escenas proyectadas en esta sala son ajenas, pero siempre han estado cerca, pisándome los talones. Quizá por eso las considero parte de mi historia. Nací con ellas instaladas en el cuerpo, incorporadas en un álbum familiar que no elegí ni organicé. Mi escasa memoria de aquellos años está configurada por esas escenas. En la sucesión veloz de acontecimientos en la que habito, en el torbellino de imágenes que consumo y desecho a diario, estas se han mantenido intactas frente al tiempo y el olvido. Como si fueran controladas por una fuerza de gravedad distinta, no flotan ni salen disparadas en el espacio dando tumbos sin dirección. Siempre están ahí, resistiendo. Vuelven a mí o yo vuelvo a ellas, en un tiempo circular y espeso como el que respiro en esta sala de cine vacía (Fernández, 25).

Esta red intertextual de signos permite a la autora tratar de establecer una conexión con esa verdad que está siempre oculta, ya sea por negligencia oficialista, opacidades institucionales o indiferencia social. La relación de alteridad e interdependencia entre todos los sujetos discursivos que están dentro y fuera de la novela producen una fuerza polifónica<sup>13</sup> que lleva la metaficción historiográfica a otro plano, que es precisamente el de la reconstrucción de la memoria chilena<sup>14</sup> y que arrastra al lector a la catarsis política y social, para integrarse a ese diálogo de reconstrucción y reconciliación. Sin embargo, el principio duro de dicho dialogismo polifónico, si bien está expresado por los diversos actores y sujetos discursivos que están en constante dinamismo, es entre las víctimas y los victimarios donde la relación es más estrecha y complicada de lo que el narrador puede enunciar.

---

<sup>13</sup> Desde el más estricto sentido bajtiano.

<sup>14</sup> La reconstrucción de la memoria es un acto colectivo y polifónico.

Ahora bien, para Mijail Bajtin la palabra (voz) pasiva y activa entre dos sujetos discursivos se representa en el bivocalismo, principio de la polifonía bajtiana que forma parte de su terminología teórica. El andamiaje teórico y conceptual de Mijail Bajtin, tanto en lo descriptivo como en lo terminológico, es muy preciso ya que se sujeta de forma inmanente al lenguaje (en toda su compleja acepción). Encuentra en la literatura un modo de expresión de muchas posibilidades dialógicas, sin embargo, no agota ni omite ninguna otra expresión humana que esté ligada al lenguaje y la cultura. Cuando se habla de voz, en este sentido, no se sujeta a las expresiones meramente orales o escritas, sino al todo: un conjunto intrincado y complejo de significados y significantes que entren en juego entre los sujetos discursivos (simbología, sonido, música, metatextos, metadiscursos, etcétera). Las posibilidades, en este sentido, pueden ser infinitas, por eso es un fenómeno translingüístico, no obstante, las precisiones que hace Bajtín son respecto de los sujetos que enuncian las voces en juego. Para Abadie (2013) esto se desenvuelve en medio de una “conciencia semiótica” (95), en las que se posicionan los sujetos discursivos. Vamos por partes.

En el caso de una novela, el único enunciador es el narrador (en el caso de esta novela, narrador y autor es lo mismo), sin embargo, eso no lo limita a sumar voces a su discurso, ya que el narrador entra en juego con otras voces exógenas (“palabra ajena” en los términos bajtinianos) que se suman, ya sea por voluntad o no del narrador. La novela no es un acto de escritura unívoco que perviva en sí misma, por el contrario, es una suma de voces que se representan de múltiples formas. Es un *continuum* enunciativo que existe antes de la novela y que no termina en ésta, sino que abre nuevos caminos a través de la misma. Bajtín construye, cuando se han sumado diversas voces, el principio de la palabra bivocal, ya sea pasiva o activa, como herramienta terminológica. Abadie señala que para Bajtin la palabra bivocal puede ser activa y pasiva. Esta división le permitirá explicar de manera más clara a qué se refiere cuando piensa en «orientación» hacia la palabra ajena. En la bivocal activa, la palabra ajena influye activamente en el discurso del autor, haciéndolo cambiar bajo su sugestión –polémica oculta y diálogo–, en la bivocal pasiva la palabra ajena está absolutamente indefensa en manos del autor que la opera –estilización, narración (relato) y

parodia—. En la palabra bivocal pasiva el autor adquiere un papel dominante pero que no anula la voz con la que dialoga (Abadie, 92).<sup>7</sup>

Es decir que, dependiendo si es pasiva o activa, la influencia de la “palabra ajena” que se insertan en el texto, tendrá tal o cual impacto en el modo de enunciación del narrador como sujeto discursivo. En el caso de *La dimensión desconocida* resulta obvio que estamos frente a un bivocalismo activo, ya que la misma novela se nutre de diferentes exotopías que se materializan por medio de testimonios, documentos, entrevistas y textos variopintos. Sin embargo, y en cierta medida, la complejidad de la obra deja entrever que hay un nivel bivocalico pasivo, en el que la misma autora domina las diferentes voces que se suman a su relato a modo de poder mantener un equilibrio entre los diversos discursos que están en conflicto. El tema de los testimonios de las víctimas, respecto de los victimarios (y viceversa) resulta extremadamente delicado, y esa es la razón por la que la narración tiende a dejar que las palabras ajenas se expresen, pero al mismo tiempo equilibrar las voliciones discursivas, para poder conciliar a los diferentes actores sociales que están inmersos no solo en la novela sino en la realidad chilena. Si partimos de la noción de literatura territorial o territorios híbridos bien podemos apuntar que:

En este sentido, el territorio como metáfora espacial del escritor quien marca un espacio, lo hace suyo, a partir de un proceso siempre inacabado de localización de fronteras materiales, simbólicas e identitarias, resulta también indispensable para pensar y deslindar los proyectos autorales de los escritores. Entonces, los autores territoriales son aquellos que habitan y a la vez habilitan un espacio geográfico que se instala fundamentalmente como un espacio político e ideológico (Santander, 2011: 134).

La necesidad de la autora de ceder y dominar a las voces exógenas sirve para controlar dichas fronteras materiales, simbólicas e identitarias de Chile, que se suscriben como un espacio ideológico y político. Si bien el lector que no es chileno puede entrar en dinámica, lo cierto es que los espacios, tal y como se delimitan en la novela, pueden sentirse propios y exclusivos de la territorialidad chilena; dichos espacios propios donde se puede reflexionar

“sobre cuestiones como la otredad, la diversidad cultural y estrategias de identidad propias” (Triches, 83). Ahora bien, en el caso de *La dimensión desconocida* hay dos clases de bivocalismo, el que se entabla entre la narradora y las “palabras ajenas” que se insertan de manera intertextual directa, y el que surge de la complicada relación de las víctimas y los victimarios. La segunda resulta mucho más compleja, pero es más interesante.

Para Bajtín hay tres actos primordiales a los que recurre el narrador para generar la palabra bivocal pasiva y estos son **estilización, narración y parodia**, que son los medios por los cuales el narrador domina esas voces exógenas. La estilización se entiende, bajo esta lógica, como una apropiación lingüística del otro, es decir, “el autor cita un estilo y lo hace evidente en la narración, pero no entra en conflictos con él, sino que lo asume como una de las voces que componen la voz del autor en la novela” (Abadie, 92). Por otro lado, si por narración (o relato oral) se entiende como una sustitución estructural de la palabra del autor por la palabra ajena, en este sentido la autora utiliza sólo la estilización y la narración durante toda la novela, como en el caso del rapto de Weiber Barahona y de las entrevistas y testimonios alrededor del caso, que están estilizados y cuyas voces son apropiadas por la autora:

En la soledad de las oficinas de la revista Cauce, la periodista escuchó este relato. Fue uno de los primeros que el hombre que torturaba le ofreció. Imagino perfectamente ese momento. El sentado en un sillón de la oficina, todavía nervioso, todavía angustiado. Ella escuchándolo desde el escritorio con una grabadora encendida. Las palabras del hombre que torturaba van quedando registradas en la cinta que gira y gira en la máquina mientras la imaginación de la periodista comienza a desbocarse como la mía para poner en escena las acciones que se desprenden de ese testimonio. José viajando en ese auto con un grupo de agentes desconocidos. La micro en la que está su familia va quedando atrás, se va haciendo chiquitita, hasta desaparecer, cortando los hilos de la distancia de rescate que los mantenía a salvo. La periodista puede completar muy bien el relato del hombre que torturaba porque ella conocía a José, eran muy amigos y escuchó a María Teresa contando la misma escena de la micro desde su propio punto de vista. En ese momento, en 1984, ocho años después, ni

María Teresa, ni los niños, ni la periodista, tenían información del destino de José. (Fernández, 15)

En el caso de la voz activa, queda claro que lo que domina es el texto sobre el narrador, como es el caso de la declaración “YO TORTURÉ” o de los documentos, fotografías, y testimonios que hay en el Museo de la Memoria.

Hay un sector del museo que es mi favorito. En realidad, es el favorito de todos porque fue ideado para seducir a los visitantes, incluso a los aguafiestas como yo. Los guías lo describen como el corazón de la muestra. Desde un mirador rodeado de velas, que en realidad no son velas sino ampolletas que las representan, se pueden ver, dispuestas en lo alto de una de las paredes, más de mil fotografías de muchas de las víctimas. Son fotos donadas por sus familias, entonces se las ve en situaciones domésticas, en celebraciones, en la playa, sonriendo a la cámara como lo hacemos todos cuando queremos dejar un registro de nuestros mejores momentos. Hay mujeres guapísimas que parecen artistas de cine. Seguro deben haberse arreglado, coquetas, para el retrato, con la idea de regalárselo a algún novio, a algún amante. Hay un joven vestido de terno, con una corbata humita, listo para ir a un gran evento, o a lo mejor en medio de él. Se le ve feliz, exultante. Hay un hombre en la playa de la mano de su hijo. Hay otro abrazado a un grupo de personas que no se alcanzan a ver del todo, como en un paseo o un asado campestre. Hay una mujer que ríe con la boca abierta, retratada en medio de una gran carcajada. Hay otra seria, con miedo frente a la cámara. Todas son instantáneas como las que yo guardo de mi hijo, de su padre, de mi madre, de mis amigos, de las personas que quiero. Imágenes protectoras, luminosas, que establecen lazos a pesar de los años y la muerte. Vistos en conjunto todos parecen una gran familia. En parte lo son. Tíos, primos, hermanos, sobrinos, abuelos, gente emparentada por circunstancias extremas. Si uno se acerca a la pantalla táctil que está en medio del mirador, puede hacer un clic y buscar sus nombres y encontrar información sobre cómo fueron detenidos y asesinados. (Fernández, 24-25)

Hasta aquí podemos notar el diálogo entre la narradora y las muchas palabras ajenas, que se suman a todos los sujetos discursivos en dinamismo, entonces, ¿cómo se compone el bivocalismo entre víctima y victimario? Bajtín (1986) denomina “polémica oculta” a la palabra ajena que actúa por fuera del autor y la narración, es decir, una voz exotópica que es oscura y desconocida para el autor y que tiene su propia interacción entre sujetos discursivos, que tiene realidades íntimas y separadas de la narración, como las víctimas y los victimarios. Bajtín señala que “la palabra está orientada hacia su objeto, pero cada afirmación acerca de su objeto se estructura de tal manera que permite, a parte de su significado temático, acometer polémicamente en contra de la palabra ajena con un mismo tema...no se reproduce, sino que apenas se sobreentiende” (Bajtín, 1986: 273). Esto quiere decir que la palabra ajena resulta opaca, polémica, discutible y no refleja nada del autor, sin embargo, sirve para sumar voces al dialogismo polifónico. En la novela el mejor ejemplo es el caso de los hermanos Flores, quienes fueron detenidos el mismo año que Weibel Barahona, solo que, de los tres hermanos, Boris, Lincoyán y Carol, éste último se pasó al bando de los militares y se convirtió en delator a cambio de que soltaran a sus hermanos y dejaran a su familia tranquila, después de tres meses de aislamiento y tormento. Conocido como “Juanca”, Carol Flores fue un delator muy efectivo para los militares y la DINA ya que llegó a reconocer a militantes del partido comunista que habían sido sus compañeros de lucha; delató a amigos y conocidos y logró identificar perfiles que se mantuvieron ocultos. Testimonios de los mismos torturadores aclaran que quienes lograron salir por su propio pie de los centros de detención fue porque delataron a sus compañeros, amigos y familiares o participaron de una u otra forma en la captura y detención de militantes de izquierda. Es decir, que hay una relación dialógica-ontológica estrecha que se da entre los victimarios y los sobrevivientes, que sólo conocen ellos, que está oculta; es una voz muda, que solo se sobreentiende en el contexto. La polémica oculta, precisamente, aleja al narrador de estos hechos, pero pone ese diálogo oculto, oprobioso y mudo, entre estos sujetos discursivos como parte de un todo vocálico, que a pesar de estas controversias sigue en dinamismo.

Un día el padre de Carol recibió una visita de su hijo. Este le pidió que saliera de la casa para conversar, no quería que nadie los escuchara. Ahí, por primera vez, Carol le contó a su padre lo que había vivido en su detención. Le habló de los subterráneos del AGA, de los interrogatorios, de las sesiones de tortura, de los gritos del joven Boris, de los gritos de su hermano Lincoyán. Le relató aquel pacto final que había decidido firmar con sus enemigos. Colaboraría con ellos si soltaban a sus hermanos y los liberaban de toda posibilidad de detención. Y así ocurrió. Los Flores quedaron libres de peligro a cambio del alma de Carol. Carol estaba convencido de que ese gesto era un gesto salvador. (Fernández, 53)

De la misma forma, los testimonios de Valenzuela, “El Papudo”, visibilizan esa otra relación dialógica entre los militares y torturadores, con las víctimas fatales, si bien existió es igual de muda y queda encerrada entre las paredes de los centros de detención, sin embargo, para la autora es importante señalar dichas relaciones, ya que son parte del proceso de reconstrucción de la memoria y el proceso de reconciliación. Resulta extremadamente difícil, a partir de este punto, suponer una historia simplista. En el Chile actual, personajes conocidos por sus participaciones en la detención y desaparición de personas, tienen cargos políticos y gozan de impunidad a pesar de los procesos abiertos. Se conoce la identidad e incluso el domicilio de torturadores, quienes viven vidas normales. Los centros de detención son ahora, en algunos casos, casas habitadas y son reconocidas por la mayoría de las personas. Si bien otras se han convertido en memoriales de la dictadura, lo cierto es que mucha de esa realidad social ha regresado a la normalidad sin mayor esfuerzo. Y si bien, ante estos hechos reprobables, hubo procesos y castigos para los mandos medios, lo cierto es que ni las cúpulas militares ni cientos de agentes encubiertos han recibido un castigo. Pero está el lado más oscuro y sombrío de esta realidad, que proviene de los testimonios de víctimas y victimarios, de familiares de desaparecidos y de un sin número de testigos: los delatores fueron los mismos vecinos, las familias, los compañeros de trabajo, las personas de a pie; incluso hubo difamaciones en las que *vendetas* personales llevaron a la desaparición de personas. Voces mudas y anónimas de las que no se obtendrá nada. ¿La reconciliación y la



reconstrucción es sólo con los militares y el Estado? ¿Sólo hay dos partes en esta ecuación? *La dimensión desconocida* pone en juego todas estas realidades en toda su crudeza, ya que la única forma de reconstruir la memoria es encarándola. Al mismo tiempo la obra intenta llenar esos huecos por medio de elementos de ficción, porque ante una realidad tan increíble, solo puede responderse con literatura.

## CONCLUSIONES

*La dimensión desconocida* es una novela que tiene dos motivaciones fundamentales que resultan aparentes: la reconstrucción de la realidad, la memoria del pueblo chileno y el de la reconciliación y la reconstrucción social después de décadas de enormes divisiones. La autora no trata de ser agradable con el lector y, por el contrario, resulta una novela perturbadora cuya finalidad es encarar una verdad histórica plausible en toda su dimensión. Sin embargo, encarar la verdad significa no ceder al sentimentalismo y la revictimización, así como tampoco ofrecer un discurso apologético a favor de la dictadura militar. Mantiene su equilibrio por medio de las diferentes voces y alteridades que se suman al relato, ya sean seccionales, documentales, históricas, metaficcionales o simplemente retóricas y discursivas. Nona Fernández es consciente que la tragedia histórica de Chile es polifónica y dialógica (para bien y para mal), y no es de unos buenos y unos malos, sino de una compleja realidad humana. Sabe perfectamente que la reconstrucción de la memoria será imposible si no se suman todas las voces y la reconciliación social, entre aquellos que apoyaron esa locura y aquellos que la padecieron, no será posible sin diálogo. Nada terminará hasta que no se escuchen todas las voces y no se abran los ojos. Incluso los procesos legales para hacer justicia requieren mirar y escuchar; reconstruir la memoria requiere actos de voluntad que implican reconocerse en el otro, lo que denomina Bajtín, el acto ético. Una novela que sacude la conciencia del lector y que puede servir de guía para encarar las realidades propias en cada latitud latinoamericana.

## BIBLIOGRAFÍA

ABADIE, Nicolás. (2013) “Las formas artísticas-discursivas de la palabra bivocal y las posibilidades del dialogismo”. *Revista Dialogía*. n 7, pp 89-104

ALEJOS, José. (2006) “Identidad y alteridad en Bajtín”. *Acta Poética*. n 27, pp 45-61

BAJTÍN, Mijail. (1999) *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (1999) *Teoría y estética de la novela*. México: Taurus.PDF. On line.

\_\_\_\_\_ (2000) *Yo también soy*. México: Taurus.

\_\_\_\_\_ (1986) *Problemas de la poética de Dostoievsky*. México: Fondo de Cultura Económica.

BUBNOVA, Tatiana. (2006) “Voz, sentido y diálogo en Bajtín”. *Acta Poética*. n 27, pp 97-114

\_\_\_\_\_ (1997) “El principio ético como fundamento del dialogismo en Bajtín” Escritos, *Revista de Ciencias del lenguaje*. n16, pp 259-271. PDF On Line

FERNÁNDEZ, Nona. (2018) *La dimensión desconocida*. PDF. On line.

NAVARRO, Juan. (2002) *Postmodernismo y metaficción historiográfica. Una perspectiva interamericana*. España: Universidad de Valencia.

SANTANDER, C. (2016) “De territorios y fronteras... el devenir de una literatura territorial. Dossier: Conversaciones literarias en la frontera. De proyectos estéticos y escrituras de autor”.  
Revista La Rivada, n 4.

TRICHES, Simón. (2019) *Territorio híbrido e intercultural*. México: UNAM (2019)



**Alteridad y dialogismo en la novela *La dimensión desconocida* de Nona Fernández** (Miguel Ángel Hernández – Rascón) Por [Revista Kolpa](#) se encuentra bajo una [Licencia Creative Commons–No Comercial–Sin Derivadas 3.0 Uported](#).