

La interioridad compositiva: modos de leer y escribir la intimidad en “Cuando den las nueve en el barrio de jardines” de Alejandra Laurencich

Florencia Cutri¹

Estudiante de Letras, Facultad de Filosofía y Letras,
 Universidad de Buenos Aires, Argentina
florencia.cutri@uba.ar

Recibido abril 2023, aprobado junio 2023

Resumen: una de las diferencias entre la literatura y la vida cotidiana es la posibilidad de componer y explorar las profundidades de los pensamientos, obsesiones y emociones de los personajes a través de la narración. Según Forster (2000), no podemos conocer de forma plena la interioridad de la gente. En esa línea, la composición de los cuentos del volumen *Lo que dicen cuando callan* (2013) de Alejandra Laurencich se fundamenta en una técnica narrativa en particular a la que denominaremos “interioridad compositiva”. Narrar la interioridad de los personajes no es una decisión estética únicamente, sino que es un procedimiento narrativo porque determina y enmarca otras decisiones estéticas fundamentales como el tipo de narrador, la composición de la voz, los personajes, el punto de vista, el estilo y la estructura del cuento. Las narraciones en su totalidad se componen a partir de esta técnica. Por eso, el propósito de este artículo es analizar de forma compositiva “Cuando den las nueve en el barrio de jardines”, un cuento que, a partir de la narración de la intimidad, establece nuevos diálogos posibles con el período histórico de la última dictadura militar argentina.

Palabras clave: interioridad compositiva, narrativa contemporánea argentina, *Lo que dicen cuando callan*, técnicas narrativas, monólogo interior, dictadura militar.

Los cuentos de Alejandra Laurencich profundizan en la vida interior de sus personajes –pensamientos, obsesiones, sentimientos e impresiones– de forma orgánica y relacional. En *Lo que dicen cuando callan* (2013) leemos herramientas para componer esos niveles de interioridad. Este problema nos resulta pertinente dado que esta decisión deliberada del escritor o

¹ Con aval de la Dra. Elsa Drucaroff, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

escritora separa la ficción de la vida cotidiana. Según Forster (2000), las personas empíricas y los personajes se diferencian porque el/la escritor/a compone la vida interior de sus personajes al mantenerla como íntima. Los lectores accedemos a pensamientos, emociones, percepciones, etc. mientras que el personaje los experimenta internamente. Para este autor, si bien podemos acceder a la vida interior de las personas empíricas, requerimos que la exterioricen a través de determinados signos. Nunca podemos asir la interioridad en su totalidad, tal como la persona la vivencia. Lo contrario ocurre en las obras literarias, por ejemplo, en el cuento “Suerte o desgracia”, Laurencich escribe: “se quedó tiesa, pensando. Algo tenía que hacer. Debería haber una solución para su problema. Porque ¿cómo iba a perder esa sensación de empatía con la humanidad que daba una cogida como la gente?” (Laurencich, 2013, p. 244). Y, en “La caída de las torres”, indica:

Escucha los insultos de sus hijos, sus voces rabiosas. Siente ganas de llamar a Celina para decirle que porqué se le ocurrió avisarles, pelotuda de mierda, venir a arruinar así las cosas, si ellos no pueden hacer nada contra semejante infierno (Laurencich, 2013, p. 278)

Circunstancias externas desencadenan conflictos internos que se desarrollan en la mente de estos personajes femeninos. En el primero, la protagonista, luego de recuperar el sentido del olfato, huele el cigarrillo de su marido y eso le impide mantener relaciones sexuales. En el segundo, sucede la caída de las Torres Gemelas. La intimidad de los personajes es un elemento constructivo en estos cuentos, sus conflictos narrativos se alojan y desarrollan en y desde la vida interior de sus personajes, y a partir de su interdependencia con el contexto del mundo que los rodea.

Luego de esta primera aproximación a *Lo que dicen cuando callan* (2013) comprendemos que narrar la interioridad de los personajes no es una decisión estética únicamente, sino un procedimiento narrativo, porque determina y enmarca otras decisiones estéticas fundamentales como el tipo de narrador, la composición de la voz, los personajes, el punto de vista, el estilo y la estructura del cuento. Las narraciones en su totalidad se componen a partir de esta técnica, por ende, nos referiremos a ella como “interioridad compositiva”. En esa línea, profundizaremos nuestro análisis con el cuento “Cuando den las nueve en el barrio de jardines”, debido a que en él se condensa la importancia de este procedimiento en los elementos mencionados.

Nuestro enfoque será el análisis de los procedimientos narrativos, teniendo en cuenta lo dicho por Neuman: “la condición de la escritura contemporánea es radicalmente procedimental” (2007, p. 2), y su consideración de que los textos proceden del entrelazamiento de las técnicas narrativas. Por lo tanto, un análisis enfocado en ellas resulta pertinente en detrimento de un enfoque en los géneros literarios, dado que, para Neuman (2007), la conformación de un texto siempre es hacia adelante; no hay un *a priori* cargado de temáticas, estructuras y estilos que lo predeterminen, aunque resulte un híbrido respecto de las características globales de cada género.

Los materiales que forman una narración están estructurados por una actividad, el autor textual. Este se lee en el entrelazamiento de las estrategias de escritura y no es la presencia del o la escritor/a empírico/a en el texto. De esta lógica constructiva se desprende el narrador como una proyección parcial de aquel autor: el narrador conforma la estrategia para escribir el relato (Drucaroff, 2012). En los cuentos de Laurencich, leemos un narrador omnisciente cuya omnisciencia garantiza una inmersión orgánica en la interioridad de los personajes.

Composición de las voces y puntos de vista

Laurencich (2014) afirma que, al decidir qué tipo de narrador cuenta la historia, definimos cómo se la va a contar. Esta no es una decisión azarosa, porque de ella se desprende el punto de vista desde el que se va a focalizar el cuento. La focalización en “Cuando den las nueve en el barrio de jardines” diferencia a este de otros cuentos del mismo volumen, dado que el punto de vista es múltiple. El narrador omnisciente puede estar en el interior de un personaje en un párrafo, y en el siguiente en el de otro (Laurencich, 2014, p. 63). Personajes como el de la cocinera, las hermanas y el militar, en este sentido, comparten el mismo punto de vista.

Estos cambios en la focalización no están desparramados por el texto sin un propósito, sino que se incorporan a la estructura del relato. Leemos frases que operan como pasajes verosímiles entre un punto de vista y el otro, dada la omnisciencia del narrador. El primer pasaje se dirige desde la cocinera hacia las hermanas:

Sabe que estará tranquilo cuando llegue y no se equivoca. Porque mientras ella se adormece al calor de la tarde contra la ventanilla, en el Ibérico las dos chicas que han entrado pueden elegir mesa a su antojo.

Siempre eligen la misma mesa. (Laurencich, 2013, p. 228)

El narrador comparte conocimientos con la cocinera y puede confirmarlos; sin embargo, también se indica que ella no puede estar segura de la disponibilidad en el bar Ibérico. En ese momento, la perspectiva se suspende. El pasaje funciona porque la narración no se enfoca en la perspectiva de ningún personaje, sino en ambos como en un *continuum*, lo que coloca el foco en sus acciones. A su vez, el narrador conoce un elemento que comparten, el Ibérico. Por otro lado, el autor textual decide que el pasaje se dé en el mismo párrafo, ya que las acciones ocurren en el mismo momento: “mientras ella se adormece ... en el Ibérico las dos chicas ... pueden elegir mesa” (Laurencich, 2013, p. 228). El adverbio “mientras” opera como el puente entre las acciones porque indica simultaneidad.

Otra transición a destacar es la que tiene lugar entre el mozo del restaurante y la cocinera. Allí notamos la presencia de un lector textual dentro de la estrategia narrativa que implica el autor textual. Para Drucaroff (2012), siguiendo a Bajtín, en los textos existe un lector textual distinguible del lector empírico –el sujeto real, histórico y moral que lee–; a su vez, el lector textual está unido al autor textual por un punto de vista compartido. Para Bajtín, según la autora, la función del autor textual es mirar y escribir desde una perspectiva que el lector textual siga. En este sentido, la lectura recupera al autor textual, no como un individuo sino como un conjunto de presuposiciones y saberes compartidos que el lector textual puede reponer, y este último se entera de lo que el autor textual quiere que se entere. Esto se percibe en el cuento: “con ellos nunca se sabe, dice el mozo, ahora acodado a un costado del bar, por donde ha entrado la cocinera del turno noche cargando su cansancio a costas” (Laurencich, 2013, p. 231). Proyectándose en el narrador, el autor textual decide volver a mencionar el turno de trabajo de la cocinera. Este detalle se utiliza para que el lector textual sepa que se trata de la cocinera del principio.

Finalmente, analizaremos el pasaje desde el punto de vista de la cocinera hacia el de su hermano militar:

Pero ella se ata el pelo, se pone el gorro, el delantal y solo pide: Que me deje en paz el hijo de puta. / Él no escucha el insulto de la cocinera, está acostado en el sofá descuajeringado de su departamento. (Laurencich, 2013, p. 231)

El cambio de punto de vista también depende del narrador omnisciente. Se narra una transición desde los pensamientos, sensaciones y percepciones de la cocinera hacia los del militar. Se relata un cambio en el espacio, aunque no en el tiempo, dado que el narrador describe lo que hacía el militar mientras su hermana lo insultaba. El narrador elegido se mantiene y, desde nuestra perspectiva, podemos ver que se busca respetar una misma temporalidad con este gesto para que el cuento no se desvíe en digresiones confusas.

Los personajes desde su vida interior

A su vez, ahondar en la vida interior de los personajes implica acceder a las voces de sus pensamientos y a cómo estas se distinguen en el cuento. A continuación, las analizaremos como una primera aproximación a estos caracteres, debido a que, como escribe Laurencich (2014), la sintaxis, el tono y el registro del discurso que usan los personajes pueden decirnos más sobre ellos que una descripción detallada.

En principio, la combinación del discurso indirecto libre con un narrador omnisciente, para profundizar en lo que dicen los personajes cuando callan, produce una ambigüedad. Resulta difícil distinguir la voz del personaje de la del narrador; la voz forma parte del *continuum* de la narración de las acciones de los personajes. “Podríamos dejarlas ahí, susurrando Divino, no puedo creer que sea tan divino” (Laurencich, 2013, p. 230). Aquí la voz de las hermanas (fusionadas como si fueran una sola persona) aparece en la D mayúscula de “divino” y la perífrasis verbal “no puedo creer” en primera persona singular, y no leemos comillas o bastardillas para remarcar la voz del personaje. La voz del narrador y la de los personajes, entonces, aparecen en una misma oración. Por otro lado, en el uso de la primera persona leemos de forma directa lo que dicen los personajes. La mediación de una narración en tercera persona, que incluya algunas expresiones directas, está ausente. Esto implica el uso de un procedimiento transicional entre el discurso directo e indirecto libre, lo que conlleva un pasaje de uno al otro. Mediante esta estrategia, el autor textual no “cuenta” el contenido de la voz, sino que muestra cómo los personajes hablan y/o piensan. Por lo tanto, logra una mayor intimidad entre los lectores y los caracteres. Esta estrategia se retoma en la narración de un diálogo entre las hermanas en el bar Ibérico:

Eso es lo que entiende y trata de explicar a la otra. Que allí comenzó

la cosa, aunque se podría rastrear la raíz de aquello en la Edad Media, los siervos de la gleba, ¿Sabés lo que son los siervos de la gleba? La otra enciende un cigarrillo y asiente, Cómo no voy a saber, tarada, le contesta. (Laurencich, 2013, p. 230)

Antes del diálogo, el autor textual utiliza el discurso indirecto libre para parafrasear la explicación de una de las hermanas. Luego, usa la coma y la mayúscula para desambiguar el origen de la voz. De un narrador en tercera persona pasa al discurso directo en los diálogos de las hermanas en primera y segunda persona. Estas decisiones son coherentes con el estilo de la narración. Así, el autor textual prioriza e incorpora los discursos directos de los personajes y genera un efecto de intimidad. El tono es característico de una conversación informal.

Por otra parte, un recurso desambiguador adicional es el uso de los dos puntos para introducir la voz de un personaje como leemos en los siguientes ejemplos: “alguna mujer y madre que las insulte: Mocosas de mierda, ¿por qué no tiran esa porquería y se van a su casa? (Laurencich, 2013, p. 228); “hacia dónde se dirige, podrá preguntarle alguno de estos y ella dirá: Soy cocinera en el Ibérico. Mi turno comienza a las ocho” (Laurencich, 2013, p. 227); “se ha detenido un instante para desahogar la rabia que la consume: Ayer le tuve que dar todo el dinero de la quincena” (Laurencich, 2013, p. 231). Este recurso de puntuación separa las voces de los personajes de la narración de sus acciones. También otorga énfasis a esas voces, porque le advierte al lector que lo que sigue son las palabras exactas de los personajes. Ellos irrumpen en el transcurso de la historia en un presente suspendido, no son solamente actores que ejecutan acciones en un conflicto narrativo determinado o simples figurales funcionales sin autonomía. El uso del discurso directo introducido por los dos puntos acerca a los personajes a la historia y, por ende, a los lectores, de modo que se sostiene la intimidad. El autor textual les brinda el espacio para que se apropien de sus voces, en lugar de controlarlas en una transcripción a través del narrador omnisciente. En definitiva, la puntuación es importante en la composición de la voz en este cuento, desde los dos puntos hasta la coma y la mayúscula.

A continuación, ahondaremos en la composición de los personajes centrales a partir del análisis puntual de la voz y la vida interior de cada uno. En principio, la interioridad de la cocinera está atravesada por un conflicto interno, dividido entre el reconocimiento de una injusticia hacia ella, y el

miedo a su hermano y a los militares para los que él trabaja. Por eso, en su voz, leemos una mujer inmovilizada en la búsqueda de un deseo que nunca se realiza. Se trata de un personaje que no puede actuar para cambiar su situación: “un carro de asalto viene a contramano y la cocinera ruega que no aminore la marcha” (Laurencich, 2013, p. 227). Sin embargo, como el autor textual decide focalizar en su vida, podemos acercarnos a esta inmovilidad tensionada por el deseo de cambiarla: “ojalá tuviese pastillas de menta en su bolso, piensa, sabiendo que por un tiempo será difícil darse ese gusto, porque su hermano, ayer, la ha dejado más pelada que un pollo pasado al fuego” (Laurencich, 2013, p. 227). La composición de estos pensamientos en modo subjuntivo, el verbo “ruega” y el adverbio “ojalá” refuerzan la idea de que nos encontramos frente a una voz que desea, pero que está inmovilizada en el miedo y la responsabilidad por su hermano. El autor textual la compone como paciente de las acciones que él realiza en tanto agente (“la ha dejado”); es decir, recibe sin contraataque.

Aun así, la cocinera se complejiza como personaje cuando analizamos, por ejemplo, su monólogo en el Ibérico. En él se contradice entre lo que desea hacer, lo que piensa y siente, y lo que verdaderamente hace:

Pensar que lo crié como a un hijo, malparido, ojalá me diera el cuero para denunciar lo que hace, pero a quién, si las órdenes le llegan de arriba, dice y tiene ganas de llorar al recordar la noche de ayer, él sabe ya dónde encontrarla. (Laurencich, 2013, p. 231)

El conocimiento de la cocinera sobre los crímenes de su hermano no le brinda la capacidad para concretar una denuncia. Por otro lado, sus emociones volátiles (de la rabia a la angustia) movilizan su voz y la llevan a hablar en voz alta en un ambiente público, donde corre peligro. Está paralizada, pero su voz no; incluso insulta a su hermano y desea, otra vez en modo subjuntivo, “ojalá me diera el cuero”. Ella reconoce su miedo en el deseo de no tenerlo, pero no se siente capaz de actuar. En ese monólogo se quiebra un poco la parálisis por miedo, aquí podemos leer un intento de representar cierta complejidad en el personaje. Ella nos demuestra que sigue siendo dueña de su voz y su mente en un contexto familiar, económico, cultural y sociopolítico que busca diezmar todo atisbo de su subjetividad: “dice que necesita plata para el alquiler, pero yo sé que es para gastárselo en vino” (Laurencich, 2013, p. 231). Desde nuestra perspectiva, en ese pronombre personal –en primera persona

singular y explícito– vemos que el cuento plantea a una mujer trabajadora que se apropia de su discurso.

A pesar de las injusticias y del pánico que sufre la cocinera a causa de su hermano, en nuestra interpretación, sostenemos que la autora no toma partido por ninguno de ellos, sino que los mira y escucha con compasión a ambos. Leemos, siguiendo a Drucaroff (2012), subjetividades abiertas e incompletas que fueron totalizadas y completadas estéticamente desde la mirada del autor textual. Son convincentes porque la autora, al momento de componer a los personajes, respeta su subjetividad y desea bucear en ella al focalizar la narración desde el punto de vista de los dos, donde sus voces tanto externas como internas aparecen. Son personajes a los que Forster (2000) llama redondos, dado que, a lo largo de la historia, van mostrando distintas facetas que los *redondean* y les permiten crecer.

Entonces, “¿qué modos de mirar (de hablar y de escribir, de escuchar y de leer) construyen desde el *yo autor textual*, rey egocéntrico de toda representación, ese *él* personaje?” (Drucaroff, 2012, p. 9). Uno de ellos es el movimiento denominado vivencia. Siguiendo a Drucaroff (2012), los autores empíricos como sujetos/as históricos intentan colocarse en el lugar del personaje; así, ven, escuchan y conocen sus experiencias vitales. Esto se ve en la siguiente cita: “todos los días se ocupa de poner más balas, como una rutina que lo alivia del dolor, un trámite obligatorio que más tarde alguien llamara obediencia debida” (Laurencich, 2013, p. 232). Allí, la escritora habilita el surgimiento de su propio punto de vista sobre los secuestros y torturas, y de sus vivencias durante la dictadura, sin emitir juicios. En la expresión “se emborracha para no pensar en lo que le mandan a hacer” (Laurencich, 2013, p. 231), vemos que, para él estos crímenes son una obligación, un “trámite” que debe cumplirse. No habría voluntariedad en el desprecio por la vida, al contrario, leemos una mente torturada que anestesia el dolor por los asesinatos de sus víctimas: “en los oídos del uniformado zumban las voces de inocentes. Algo que crece y se intensifica como el sonido de los grillos. Tiene las manos sudadas” (Laurencich, 2013, pp. 234-235). La metáfora en el verbo “zumban” marca la cercanía y el impacto que las voces producen en la mente del personaje porque solo escuchamos zumbidos si el elemento que los produce está cerca.

Otro modo propio de la escritura es la extraposición, un movimiento que desarrolla cómo narrar las vivencias de los personajes. De acuerdo con Drucaroff (2012), la autora empírica toma distancia de la identificación con el personaje para componerlo como parte de una narración: “extraponerse es separarse, independizarse, conservar la distancia propia de un autor que mira

como *otro* al héroe y que hace del héroe un *otro* para sí” (p. 16). Es decir, ella decide qué vivencias aparecerán en el cuento y de qué modo. La interioridad compositiva es la técnica que le permite a Laurencich conectar los niveles de profundidad del personaje del militar con la resolución del cuento. El autor textual que se proyecta en el narrador bucea hasta la infancia de la cocinera y el militar. En ese nivel de interioridad se revela que su mamá los abandonó, un dato central para el desarrollo del conflicto interno del militar y del conflicto narrativo (el intento de secuestro de las hermanas). Por lo tanto, a partir del análisis de los procedimientos que estructuran el escrito y muestran una mirada distanciada sobre los héroes, el autor textual aparece como función organizadora de todos los elementos que componen un texto cuando se terminan los movimientos de vivencia y extraposición (Drucaroff, 2012). Es decir, se trata de un “ser creador” (Drucaroff, 2012, p. 32) que la autora empírica no controla. En esa línea, para componer a la madre, utiliza una calandria como metáfora y disparador de su abandono (en la interioridad del militar). Mediante esta estrategia, el autor textual mira al personaje con compasión, lo que aparece en dos momentos claves y convenientes para la narración que analizaremos enseguida.

En su departamento, el militar gira una botella que apunta a un nogal: “dos pichones de calandria esperan el regreso de su madre, demorada quizá para siempre por algún gato hambriento ... Ya es tarde para que vuelva su madre quiere advertirles el hombre, ella no va a venir” (Laurencich, 2012, p. 232). Esa casualidad, orquestada por el azar, es la puerta de entrada a este nivel de interioridad. El militar asocia a los pajaritos con su madre y su hermana; también establece una relación, probablemente inconsciente, entre ese abandono y la expectativa que le generan las miradas asustadas de las hermanas:

Va tirando hacia atrás el gatillo porque piensa en ... ese par de miradas asustadas. Pero ahora baja el arma y se ríe, aunque siente el picor en los ojos, como cuando ... era chico y lloraba ... esperando el regreso de su madre en la oscuridad. (Laurencich, 2013, p. 232)

En la risa falsa transformada en llanto incipiente podemos leer una de las contradicciones que atraviesan al personaje: su interioridad está compuesta de forma compleja, a través de diversas imágenes que cambian y se superponen. Desde la seguridad en el uso del arma, la risa del absurdo,

hasta el picor en los ojos que compara con su llanto por la pérdida de la madre, leemos la asociación del personaje entre esa pérdida y su obligación como soldado a partir de la decisión estética que implica la interioridad compositiva.

La calandria como metáfora de la madre no es un elemento azaroso, sino que demuestra, al repetirse al final del cuento, que su uso resulta imprescindible para la resolución. En ese momento, el militar no es capaz de cumplir su misión porque “una calandria cruza la noche y lo distrae. Se agacha para verla” y por eso “ha perdido la oportunidad” (Laurencich, 2013, p. 235) del secuestro. Como el militar asoció a su madre con una calandria anteriormente, esto es creíble. Además, no leemos el estereotipo del militar calculador y obediente como si fuese una máquina, él no está encerrado en la cárcel de las ideas dogmáticas del autor, basadas sobre sus preconceptos (Drucaroff, 2012) de la imagen de los militares en la última dictadura. Por eso, en palabras de Forster (2000), el personaje se redondea. Esto se consigue debido a que Laurencich, incluso a pesar de haber sobrevivido a la última dictadura militar –“para los que fuimos adolescentes en la dictadura, quedó el ‘mejor no hables’” (Laurencich, 2013, párr. 9)–, compone un personaje atravesado por contradicciones, es decir, bidimensional.

En este sentido, surge el interrogante sobre si el contexto sociocultural y político donde transcurre el cuento puede transformar un lugar común en la escritura de un personaje. Podríamos analizar la composición de las hermanas y hacer hincapié en un estereotipo posible de adolescencia –la rebelión a los adultos, pero también su imitación en el cambio de ropa o el cigarrillo–. Aun así, la adolescencia de estos personajes está situada en el contexto sociopolítico y cultural de la última dictadura militar; por lo tanto, si bien sus acciones, voces interiores y discursos externos se basan sobre el puro gusto personal, su adolescencia no es un lugar común:

Las dos chicas ... han entrado al bar ... Pueden conversar y fumar a gusto, sin verse acosadas por miradas reprobatorias, sin arriesgarse a escuchar a alguna mujer y madre que las insulte: Mocosas de mierda, ¿por qué no tiran esa porquería y se van a su casa? (Laurencich, 2013, p. 228)

Las voces de esas mujeres, de un periodista y de sus padres intentan criminalizar y regular el gusto personal de las hermanas. En ese sentido,

ellas no entran en contradicción consigo mismas como la cocinera, sino con aquellas voces de su entorno. Por un lado, el periodista usa el *pathos* para incentivar ciertas acciones en su público a partir de la duda y el miedo: “circula entre la gente una pregunta latiguillo que un famoso conductor lanza ... cada noche: ¿Usted sabe dónde está su hijo ahora?” (Laurencich, 2013, p. 228). Por otro lado, ellas imitaron “a otros adultos que han admirado desde su niñez, cuando acompañaban a sus hermanos a las reuniones con los compañeros de la facultad” (Laurencich, 2013, p. 229). En esa línea, se sigue la voz de sus padres, unificada en la frase “*a las nueve en casa*” (Laurencich, 2013, p. 229). Esta es la única voz en bastardilla, lo que podría corresponder a que es una orden cristalizada y habitual que, en este contexto narrativo, tiene una significación específica: anticipa un peligro inminente y cotidiano. A su vez, ayuda a darle tensión al relato. También es la única voz que las hermanas respetan: “saben que no pueden desobedecerla a riesgo de perder esas tardes de bares y conversaciones en libertad” (Laurencich, 2013, p. 229). La rebelión y la desobediencia en sí mismas contradicen sus gustos; por ende, no son elegibles incluso siendo adolescentes.

En definitiva, Laurencich no compone a las hermanas como funciones cuyo único propósito en el cuento es ser víctimas del militar. Al contrario, decide mostrarnos su vida interior porque son protagonistas de la posible tragedia con la que cierra el cuento. Por eso, la narración se desvía hacia su tarde en el bar. Aunque la tensión narrativa permanezca condensada en esas horas previas al secuestro, el desvío no afecta al cuento. Desde nuestra interpretación, la lectura de sus vidas interiores forma parte de una estrategia para generar horror en el lector frente al intento de secuestro, y a partir de la empatía hacia chicas que intentan disfrutar de un día libremente.

Palabras finales

En una entrevista con *Página 12*, Laurencich (2013) describe su proceso de escritura como la acción de mirar los pensamientos de los personajes a través de un microscopio: “voy poniendo lentes de mayor aproximación” (párr. 20). La composición de “*Cuando den las nueve en el barrio de jardines*” se asemeja a la inmersión en un océano cada vez más profundo. Los niveles más hondos de la vida interior de los personajes son núcleos centrales para la historia. En definitiva, la técnica narrativa de interioridad compositiva, en tanto estrategia de escritura, posibilitó la complejización, tanto de los personajes como del período histórico del relato, a través de la perspectiva múltiple. Por eso, podemos concluir que, a través de este procedimiento los cuentos que

integran *Lo que dicen cuando callan* (2013), y particularmente “Cuando den las nueve en el barrio de jardines”, nos demostraron que hay verdades complejas que solo se pueden narrar desde los silencios de la intimidad.

Referencias

- Drucaroff, E. (2012) Sobre el autor y el personaje: una teoría de las relaciones humanas. *Mijail Bajtín, la guerra de las culturas*. Cospel.
- Forster, E. M. (2000). “La gente”, “La gente (continuación)”. *Aspectos de la novela*. Debate.
- Laurencich, A. (2013). *Lo que dicen cuando callan*. Alfaguara.
- Laurencich, A. (22 de Abril de 2013). “Los cuentos están nutridos por lo que está silenciado”. Noticias de Página 12. https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-28441-2013_04-22.html
- Laurencich, A. (2014). *El taller. Nociones sobre el oficio de escribir*. Aguilar.
- Neuman, A. (2007). Apéndice para curiosos. *El último minuto*. Páginas de Espuma.