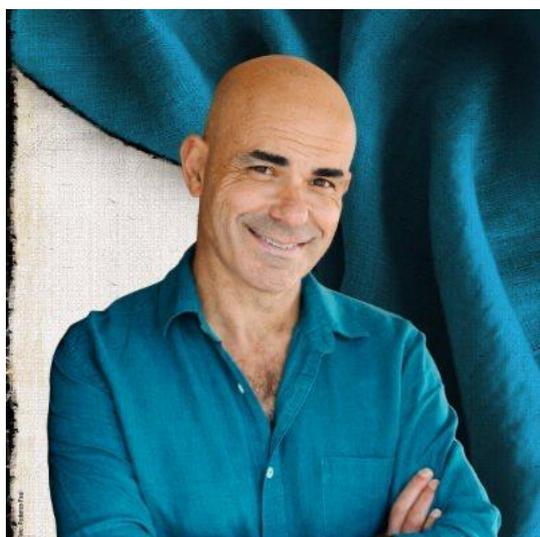


ENTREVISTA AL ESCRITOR EDUARDO SACHERI¹

Interview with the writer Eduardo Sacheri



Eduardo Sacheri [Perfil de Twitter]²

CLAUDIA CAÑO RIVERA
UNIVERSIDAD DE SEVILLA (ESPAÑA)
CCRIVERA@US.ES
ORCID: 0000-0002-8613-387X

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.1015>
vol. 30 | 2024 | 238-246

Recibido: 24/10/2023 | Aceptado: 19/02/2024 | Publicado: 12/07/2024

¹ Entrevista realizada por Claudia Caño Rivera el 30/03/2023 en Hurlingham, Buenos Aires, Argentina

² Imagen extraída del perfil del autor en Twitter Eduardo Sacheri s.f. *Imagen de perfil*. Recuperada el 24 de octubre de 2023 de <https://twitter.com/eduardosacheri/photo>

Eduardo Sacheri (Buenos Aires, 1967) es un escritor, profesor de historia y guionista argentino. Comenzó su andadura literaria en el año 2000 con *Esperándolo a Tito*, libro de relatos que reunía muchos de los textos que fueron leídos por el locutor Alejandro Apo en su programa de radio *Todo con afecto* desde 1996. Un año más tarde volvió a las librerías con *Te conozco Mendizábal*, colección de cuentos que se aleja de la temática futbolística para adentrarse en la literatura policial y el *thriller*, y donde se empezaría a vislumbrar la importancia que la historia argentina cobraría en su narrativa. Sin embargo, su salto a la fama definitivo se produciría en 2009 cuando ganó el Óscar al mejor guion adaptado por *El secreto de sus ojos*, versión cinematográfica de su novela *La pregunta de sus ojos* (2005) en la que trabajó como coguionista junto al director Juan José Campanella. A partir de ese momento se convirtió progresivamente en uno de los autores más vendidos de todo el país hasta que volvió a dar el salto a la gran pantalla con *Papeles en el viento* (2015), adaptación de su novela homónima dirigida por Juan Taratuto; y *La odisea de los Giles* (2019), realizada a partir de *La noche de la Usina* (2016). Esta última novela resultaría también ganadora del prestigioso Premio Alfaguara, galardón que cimentó la relación entre el escritor y dicha editorial, donde volvió a publicar *Lo mucho que te amé* (2019), *El funcionamiento general del mundo* (2021) y *Nosotros dos en la tormenta* (2023). Tanto su trayectoria laboral —la historia, el cine— como vital —la pasión por el fútbol— están presentes a nivel temático y formal en sus textos, razón por la cual ellos han sido temas los elegidos como cuestiones fundamentales de discusión para esta entrevista.

Claudia Caño Rivera:

Uno de los temas que más me interesan de tu obra es la cuestión de la Historia. En muchas de tus novelas están muy presentes momentos esenciales de la historia argentina. Pienso, por ejemplo, en *La pregunta de tus ojos* (2005), *Lo mucho que te amé* (2019), *La noche de la Usina* (2016) o *El funcionamiento general del mundo* (2021). ¿Qué papel cumple la Historia en tu narrativa más allá de proporcionar un enclave temporal a lo que se cuenta?

Eduardo Sacheri:

Yo creo que tiene que ver con mis propias inquietudes personales, por algo soy licenciado en Historia. Para mí la historia y la literatura son como dos formas de indagar, de interrogarme sobre el sentido de las cosas, sobre todo en mis novelas, más que mis cuentos. No es algo que yo haya buscado, pero sí me sentí cómodo a medida que se fue produciendo el hecho de que mis personajes estén situados en un tiempo y en un espacio históricos. Los espacios son siempre los míos: las inmediaciones de Buenos Aires. Y los tiempos, la Argentina más contemporánea. Vos fijate que yo en mis libros el que más atrás se va es *Lo mucho que te amé* (2019). Es el único que está fuera de los límites cronológicos de mi propia vida, pero es la generación de mis padres, entonces a su manera siento que es un mundo que cronológicamente no me queda tan lejos. Me parece que la investigación histórica tiene sus alcances y sus límites, y la literatura también. No creo que la literatura pueda reemplazar la investigación histórica pero sí siento que le puede dejar al lector ciertas interrogaciones o ciertas incomodidades o perplejidades como para que después desee responderse de alguna manera. Me parece que eso está bueno.

Claudia Caño Rivera:

¿De alguna manera, en ese sentido, la literatura completaría a la historia?

Eduardo Sacheri:

Sí y la historia a la literatura. Siento que son como dos caminos de indagación que confluyen en algún punto y se separan en algunos otros puntos. Sobre todo, me parece que la literatura es menos incómoda. Creo que el lector de literatura se siente interpelado de una manera menos directa que el lector de historia, y tal vez yo puedo en mi literatura deslizar visiones que al lector le lleguen de manera menos intrusiva que cuando hablo de historia. De hecho, el año pasado publiqué mi primer ensayo histórico y ahí, en un tono de divulgación, amable, voy de manera más directa a hablar de historia, pero, fíjate, me voy al siglo XIX, a principios del siglo XIX, porque ahí sí me interesa separar el registro histórico aunque sea con la amabilidad de la divulgación y no con la dureza de un registro académico, pero para lo más reciente, que siempre es más polémico, más desafiante, sobre todo en la Argentina donde tenemos un montón de temas abiertos (aunque me parece que en España también). A su manera, la literatura te permite discutir con alguna flexibilidad mayor y algún dogmatismo menor.

Claudia Caño Rivera:

Respecto a la cuestión de la historia, en *El funcionamiento general del mundo* (2021) aparecen temas como, por ejemplo, Las Malvinas, la democracia después de la dictadura, el papel que la educación juega en todo esto. Ello me recordó también a algunos libros de Federico Jeanmaire que se centran también en esta cuestión de las Malvinas, de la educación. ¿Crees que esta época en particular supone un interés generacional en la literatura argentina?

Eduardo Sacheri:

Yo siento que hay una insistencia que trasciende mi generación y se extiende en los más jóvenes en volver sobre los años 70, sobre la dictadura. Yo en lo personal trato de no ir tanto a la dictadura porque siento que ya se ha dicho todo, por eso me he movido hasta ahora en el antes de la dictadura, en *La pregunta de sus ojos* la novela termina casi antes de que empiece la dictadura, y *El funcionamiento general del mundo* va al último año de la dictadura: menciona Malvinas, que sucede en el 82 y 83, pero hace foco en el 83, que es ya una dictadura en retirada, en descomposición. Me parece ya una insistencia casi enfermiza seguir discutiendo en eso. Ahora, me parece que esa cosa recurrente que tenemos es que estamos tan en desacuerdo en relación al presente, la Argentina actual es tan divergente en sus discusiones, que no hay manera de ponernos de acuerdo en el pasado. El pasado reciente es una bandera de disputa política actual: de acuerdo a dónde estás parado hoy lees de un determinado modo la década del 70 y proyectas eso hacia el futuro que pretendés. Entonces, ese ejercicio de presente-pasado-futuro termina siendo inagotable, pero porque nuestras polémicas actuales son inagotables.

Claudia Caño Rivera:

Hace poco leí en la página *web* del Festival Eñe, donde anunciaban tu participación en la edición de 2022, que muchas de tus novelas, sobre todo aquellas que están dentro del género negro o *thriller*, constituían la nueva “novela social del siglo XXI porque sirve[n] como excusa para denunciar los temas que nos preocupan en este tiempo”. ¿Hasta qué punto estás de acuerdo con esta afirmación? ¿Tienen tus novelas la denuncia social como objetivo?

Eduardo Sacheri:

Yo le tengo mucho miedo a algunos rótulos, y el de la denuncia es uno de ellos, porque, digamos, descreo de algunas posturas que se esperan a veces de los escritores y que los escritores a veces suman (esto de sentirse vigías, *sommeliers* de problemas sociales). A mí me parece que todas las personas, se dediquen a lo que se dediquen, viven, padecen, sufren, desean y, en todo caso, detectan anomalías o, más bien, frustraciones, fuentes de frustración. No creo que los artistas en general tengan que ser una vanguardia de nada a ese respecto, lo cual no significa que su trabajo no esté atravesado por esas cosas, no sé si me explico. Sí creo que nuestro trabajo, como el de cualquier persona, como el de los docentes o médicos o quienes sean, está atravesado por lo que sucede en la sociedad. Más que denuncia, porque la palabra denuncia, por lo menos como yo la entiendo, parece ser un “detecto el problema, quiero que cambie y sé en qué dirección tiene que cambiar y vengo a decírtelo”, como si se tuviesen las respuestas y una autoridad moral que no tengo y me fastidia bastante cuando asumen que si la tienen. Me fastidia cualquier apóstol. Creo que las novelas, en todo caso, sí recrean incomodidades que son connaturales a la cultura. Estamos vivos, hay una distancia entre nuestro deseo y la realidad y eso crea una incomodidad, y el arte lo representa.

Claudia Caño Rivera:

En relación con estos temas, me da la sensación de que en tu obra hay cierto autobiografismo. Pienso, por ejemplo, en cuentos como “Lunes” (2003), “Independiente, mi viejo y yo” (2000). ¿Hasta qué punto existe este autobiografismo o esta tendencia autoficcional en tu obra y cómo trabajas esta vertiente si es que lo trabajas de forma consciente?

Eduardo Sacheri:

Vos justo mencionaste un par de cuentos que son muy muy autobiográficos. Hay alguno más, también, y un libro de cuentos que se llama *Los dueños del mundo* (2012) que es súper autobiográfico, tiene que ver con mi niñez sobre todo después de la muerte de mi padre. Para mí, lo de lo autobiográfico es importante porque en el fondo cuando escribo lo que estoy intentando hacer siempre es entender, aceptar, procesar cosas mías. Pero, al mismo tiempo, siento que, salvo algunas excepciones como esos cuentos donde no tengo problema en que lo autobiográfico o la autoficción aparezcan, en general prefiero que mi autobiografía sea un insumo más en la construcción de mis ficciones, un elemento más que a mí me sirva como motor y como energía, pero al mismo tiempo no entorpezca al lector, no lo fastidie. Yo prefiero un equilibrio donde estoy yo, pero hay otro montón de cosas que no son yo. Porque además me parece, y esto lo pienso como lector, que la ficción en sí, alejada del autor, permite una aprehensión por parte del lector, facilita que vos te apropiés de lo que leés, te lo lleves a tu propia vida, y lo disfrutes, padezcas o gocés. Entonces, para mí, mi literatura es un punto de encuentro donde hay cosas mías y voluntariamente hay un montón de cosas que no son mías.

Claudia Caño Rivera:

Siguiendo con tus cuentos de fútbol, en muchos de ellos aparece un “elemento milagroso”, resolviéndose incluso con un “toque divino”, cercano a la religión, como si el fútbol nos pudiese

acercar quizás a la religión, a lo divino. Pienso, por ejemplo, en “Lo raro que empezó después” (2003), en “De chilena” (2000). ¿Cómo se relaciona el fútbol con esta vertiente milagrosa?

Eduardo Sacheri:

Es una cuestión de lecturas, en el fondo. “De chilena” yo no lo pensé con ese salto hacia lo fantástico, mientras que “Lo raro empezó después” sí creo que se abre de esa manera. Hay otro que se llama “Por Achával nadie daba dos mangos” (2003) donde sí se da ese pase a lo fantástico. Tal vez para mí el fútbol, el juego en general, linda con lo maravilloso. Cuando digo lo maravilloso me refiero a este azar improbable, la combinación astral infrecuente, que solo en contadas ocasiones deslizo hacia lo fantástico neto. Es lo maravilloso de un “mirá, era prácticamente imposible que esto se produjera y, sin embargo, se produjo y yo me maravillo y soy feliz”. En ese sentido, en general me detengo antes de llegar a lo fantástico, ese es el lugar donde siento el fútbol: en el de la maravilla azarosa e improbable pero posible en el mundo material.

Claudia Caño Rivera:

Cambiando un poco de tema, me gustaría que me hablaras sobre los cambios que se producen de tus novelas a las adaptaciones cinematográficas. Por ejemplo, en *El secreto de tus ojos* (2009) está la escena en la que Pablo Sandoval habla de la pasión, que no aparece en el libro, pero tiene un gran parecido con el resto de tus escritos. O también en *La noche de la Usina* (2016), donde el personaje de Lorgio pasa a ser una mujer en la película. ¿Cómo se trabajan estos cambios y por qué son necesarios?

Eduardo Sacheri:

Algunos cambios tienen que ver con conveniencias del lenguaje audiovisual. La gente de cine detecta esa necesidad mucho más que un escritor y me las pide. Cuando digo “me las pide” es porque hasta ahora en todas esas películas el guion lo hicimos juntos el director y yo. En el ejemplo que dabas con la detención del sospechoso en *El secreto de sus ojos*, que se lleva a cabo en un estadio de fútbol, justo después de la escena donde Sandoval habla de la pasión, se combinan la conveniencia audiovisual de un estadio, la persecución, esta cosa dinámica, escenográfica, con la propia lectura del director de mi obra. Yo en *La pregunta de sus ojos* prácticamente no puse fútbol, pero como Campanella gustaba de mis cuentos de fútbol me dijo “hagámoslo en una cancha, pongámosle esa cosa pasional que muchas veces tienen tus cuentos de fútbol”. En ese sentido, es como si fuera el lector pidiendo que yo aporte esa idiosincrasia de mi literatura al guion. En el caso de Lorgio mujer tiene que ver con los productores, así como, que a lo mejor vos no lo vas a detectar desde España, la elección de actrices y actores tiene que ver con saltar la grieta política en Argentina: poner a algunos de un grupo y a otros de otro grupo. Y tiene que ver también con que quedara menos masculina la banda. En realidad, si vos me preguntás desde lo verosímil yo sigo pensando que es más verosímil una banda más profundamente masculina en un pequeño pueblo rural de la provincia de Buenos Aires hace veinte y pico de años. O sea, yo no lo decidí por machista sino por verosímil desde mi propia autopercepción, pero cuando los productores me dijeron de cambiarlo tampoco es algo que yo sienta que traicione el fondo de la cuestión, porque además en toda adaptación hay una fugacidad que el libro no tiene. Suponete: para mí algo clave del personaje de Lorgio en la novela es el desarraigo, el de su padre emigrando desde España y el temor al desarraigo de su hijo yéndose fuera de la Argentina. Eso en la película no hay tiempo ni modo de contarlo, son cosas a las que te tenés que resignar si estás dispuesto a que se haga la película.

Claudia Caño Rivera:

Siguiendo con el tema del guion, me interesa preguntarte por la relación que tu escritura tiene con el cine tanto en el plano del contenido como en el formal. Empezando con este último, ¿cómo crees que el cine ha influido en este plano de tu escritura?

Eduardo Sacheri:

Yo creo que hay una predisposición y un aprendizaje. Cuando digo una predisposición es porque me doy cuenta de que tengo una manera muy visual de construir mi literatura. Así como hay literaturas que hacen foco en el pensamiento, en el devenir mental de los personajes, o en el juego formal del lenguaje, a mí me gusta contar lo que “veo”, personas viviendo y yo como testigo de eso. Eso me parece que ya lo acerca un poco a ver un mundo y narrarlo, pero es un mundo donde está fuera el narrador. Y me gusta, que eso lo trabajamos mucho con Campanella para el primer guion, el de *El secreto de sus ojos*: esto de la coherencia del punto de vista porque la cámara esté en un lugar, y en general me he acostumbrado a que, suponete, y en eso sí creo o intento ser coherente, si bien yo suelo utilizar la tercera persona mucho más que la primera, siempre es la tercera de un personaje, nunca es la de un narrador omnisciente que lo sabe todo. Si esto fuera un capítulo de la novela o elijo mi punto de vista o elijo el tuyo o elijo el de la chica que es la moza, y una vez elegido no lo cambio. *La pregunta de sus ojos* fue mi primera novela, y yo venía de escribir cuentos. Tenía tres libros de cuentos publicados antes de escribirla. Y el tema de los capítulos, de las unidades en las cuales dividir el libro sé que fue un problema para mí, hasta que le encontré la vuelta: capítulos breves con un determinado remate, en general, con la idea de que esto termina, no simplemente se diluye, sino que de alguna manera termina, y cuando nos vayamos de este escenario cambio el capítulo, que es la manera, aunque yo no lo supiera o no fuera consciente, en la que se construye un guion: cuando vos cambiás de locación, cambiás de escena. Entonces me parece que son como familiaridades involuntarias pero favorables.

Claudia Caño Rivera:

¿Y la influencia del cine en el contenido de tus novelas? En *La noche de la Usina*, por ejemplo, los protagonistas llegan a la solución del robo gracias a la película de *Cómo robar un millón*, pero más allá de eso el cine está muy presente en los personajes, tanto de esta novela como de otras muchas. ¿Cómo piensas esta intertextualidad a la hora de escribir tus novelas, esta relación entre cine y literatura?

Eduardo Sacheri:

No es que la piense, sino que cargo con ella. Yo tengo 55 años, nací en el 67, me crié en los años setenta, fui adolescente en los ochenta y dos de las cosas que más me gusta hacer es leer y ver películas. Mi educación estética y sentimental se basó en los libros que leí y las películas que vi, entonces no me interesa evitar que a mis personajes les suceda lo mismo porque, digamos, disto de ser un experto en cine, pero siento al mismo tiempo que cientos de películas habitan mi cabeza, así como miles de libros. Yo soy la persona que soy, entre otras cosas, por las películas que vi, y no puedo evitar que, como me pasa en mi vida cotidiana donde me habitan diálogos de películas que he visto o reacciones, lo mismo les pasa a mis personajes, porque me pasa a mí y me interesa escribirlo.

Claudia Caño Rivera:

En tu obra utilizas muchos tipos de narrador: el narrador en primera persona de “Te conozco Mendizábal” (2001), con un monólogo que transmite una sensación de oralidad muy fuerte, el narrador que se alterna entre tercera y primera persona de *La pregunta de tus ojos* (2005), el narrador en primera persona en femenino de *Lo mucho que te amé* (2019). ¿Cómo decides cuál es el más adecuado para cada historia y qué es lo que te interesa de esta exploración?

Eduardo Sacheri:

Tiempo a decidirlo con el correr de la escritura. Muchas veces, en los primeros capítulos de una novela, en los primeros cinco, ocho o doce capítulos existe una exploración contradictoria, hasta que en algún momento digo “me manejo con esto, sigo hasta el final y después en todo caso reescribo lo necesario”. En general yo me siento más cómodo con esta tercera persona, pero como desde el hombro de un personaje, aunque el personaje rote. Por ponerte un ejemplo, en *El funcionamiento general del mundo* van en un auto un padre con dos hijos y cuando se narra el pasado el punto de vista siempre es el del padre, pero cuando están interactuando ellos tres en el auto, en cada capítulo el punto de vista va rotando, aunque se mantiene siempre un narrador en tercera persona. Me gusta esa combinación de la tercera con el punto de vista del personaje, sobre todo en novelas corales, como puede ser *La noche de la Usina*, donde es totalmente coral el punto de vista, siempre es eso, la tercera. En *Lo mucho que te amé* terminó siendo primera porque es tan íntima que llegó un punto que yo me sentía profundamente Ofelia en la escritura. Me costó, porque uno no puede sustraerse a los prejuicios de la época, pero para mí escribir es transfigurarte en otras personas, que es de lo más divertido que tiene escribir. En una novela tan centrada en un personaje no sos un camaleón, sino que te centras en uno, y ves el mundo desde él, y la verdad es que a mitad de novela yo dije “¿por qué la tercera persona, si yo ya a esta altura veo esta realidad desde el punto de vista de Ofelia, de sus sentimientos, de sus pensamientos, de sus deseos?”. Y entonces por eso pasé a escribirla en primera y después corregí el resto. Pero te diría que la elección de los narradores tiene que ver sobre todo con una cuestión de verosimilitud. No me gusta o no suelo utilizar un narrador omnisciente, por encima de lo que saben los personajes, porque siento que eso no existe en la realidad.

Claudia Caño Rivera:

En relación con los narradores corales, me intrigó especialmente el narrador de *La noche de la Usina*, porque parecía como si escamotease datos, como si jugase con la información, quizás por el recurso a los indefinidos como “algunos en el pueblo” o “los más viejos pensaban”, “otros decían...”. ¿Cómo desarrollaste este narrador en concreto?

Eduardo Sacheri:

En *La noche de la Usina* el desafío principal radicaba en la sorpresa final. Vuelvo con la incomodidad del narrador omnisciente: me molesta que haya alguien que sabe todo desde el principio pero que solo lo va a ir diciendo poco a poco. La pretensión era renunciar a eso. Entonces, en el principio de cada acto —viste que el libro está dividido en actos y en un prólogo que habla de un circo que visita el pueblo— hay como un narrador colectivo que quiere representar la memoria colectiva de ese pueblo y

que está llena de agujeros, pero en realidad ese narrador no sabe en el fondo lo que pasó. Sí recuerda que hay una cosa que se llama la noche de la Usina, que es cuando voló el transformador y toda la región se quedó sin electricidad, pero no sabe los detalles. Entonces, en el principio de cada apartado, de cada acto, está ese narrador, pero al final el narrador baja a lo que sabe y maneja alguno de ellos, aunque ese narrador vaya rotando, y por eso tenés a Manzi como loco en el auto. El narrador sabe que va en el auto porque temen que lo hayan robado y los otros saben que se salió de madre el plan porque hubo una explosión feroz que no tendría que haberse producido. Y por eso los epílogos, en lugar de haber solo uno, hay como tres por sostener este principio de que cada uno maneja solo lo que tiene muy cerquita.

Claudia Caño Rivera:

Sobre los narradores en primera persona, esos que muestran una oralidad mucho más marcada (pienso en “Te conozco Mendizábal” (2001) o en “La multiplicación de Elenita” (2003), por ejemplo), ¿cómo trabajas esta oralidad? ¿Crees que la importancia de lo oral, de lo coloquial en la literatura es una preocupación compartida en tu generación?

Eduardo Sacheri:

En la literatura actual veo tan desarrollado el tema de la autoficción que en un punto la oralidad parece una precondition porque, bueno, soy yo hablando de mí, entonces hay como una cercanía entre quien escribe y quien narra tan contigua que parece que no hubiera lugar para la mediación casi, parece querer anularse. En el caso de mi literatura, que no me interesa ir por el lado de la autoficción sino moverme dentro de los límites que hablamos al comienzo de la charla, mi preocupación por la oralidad en el fondo tiene que ver con esto de la verosimilitud que en tantos momentos de la charla te mencioné, es una preocupación muy fuerte para mí. Yo siento que quien lee para abandonarse a la lectura necesita que ciertas cosas no crujan, no se tienen que notar. Entonces, si es una persona que no es un escritor refiriendo su experiencia vital siento que la oralidad es como el escenario que no cruje, salvo que uno, en el cuento o la novela que esté escribiendo, ponga a ese personaje a dejar un registro escrito, por ejemplo. En *La pregunta de sus ojos* el protagonista está intentando dejar un registro escrito, está intentando escribir una novela, lo que pasa es que es una novela escrita por un principiante, entonces es muy oral, aunque en realidad debería ser todavía peor, debería estar llena de esas grandilocuencias que quien no escribe nunca supone que debe introducir. Pero ahí yo sentía que te fastidias como lector si te hago leer algo así a lo largo de tantas páginas. En “La multiplicación de Elenita” la protagonista es una mujer madura harta de cuidar de su padre y a punto de estallar en un brote esquizofrénico. ¿Cómo habla o, mejor dicho, cómo puede referir lo que está sufriendo y atravesando diciéndolo? En mi formación como lector, me doy cuenta de que fue Julio Cortázar el que a mí me habilitó la oralidad. Hay otros autores que para mí son claves en mi formación, como Borges, que de oralidad cero. Pero en Cortázar hay un montón de cuentos suyos que precisamente tienen esto de llevarte muchas veces al terreno de lo fantástico. La oralidad es como un puente que hace que vos no sientas ese salto como disruptivo, sino que te lo creas.

Claudia Caño Rivera:

¿En tus novelas hay o crees que puede haber un intento de catarsis? Pienso en *La noche de la Usina*, de cuya adaptación cinematográfica Chino Darín dijo que se trataba de una catarsis, puesto que

ayudaba a saldar las deudas de muchas personas que se habían sentido estafadas con el sistema. ¿Pueden tus novelas llevar a la catarsis gracias a esta verosimilitud que mencionas?

Eduardo Sacheri:

Yo siento que en todo acto artístico, tanto en la escritura como en la lectura, hay un punto de pasar tu propia experiencia vital y existencial por el filtro de ese libro. Y en el mejor de los casos uno sale al otro lado después de ese filtrado ligeramente distinto. Quiero pensarlo así, ligeramente más reconciliado o con un pequeño entendimiento superior de las cosas que antes no tenía o con algunas palabras nuevas para nombrar algunas cosas. Si es una catarsis, tal vez sean formas de catarsis. Lo acepto siempre y cuando sea modesto en sus alcances. No creo en los absolutos, en general. Tampoco en la catarsis. Ahora, digamos, ¿por qué escribo? Porque me hace bien. No me cura nada, pero me hace bien. ¿Es una catarsis? Bueno, tal vez lo sea.

Claudia Caño Rivera:

Por último, quería preguntarte por esa vertiente autoconsciente o, incluso, metanarrativa que hay a veces en tu obra. Por ejemplo, en “Un viejo que se pone de pie” (2007) el narrador va pensando cómo escribir el cuento al mismo tiempo que nos lo cuenta. O en *La noche de la Usina*, donde la referencia a la película *Cómo robar un millón* pone de relieve de dónde viene la idea para cerrar el libro.

Eduardo Sacheri:

Pienso que si la ficción que quiero narrar se puede resolver sin esos artilugios de metanarración, mejor. Si no se puede, mostrémoslos. En eso tengo una visión muy clásica de la literatura, en el sentido de que a mí me encanta verlo como un teatro de títeres donde uno sabe que son marionetas, pero si están bien hechos pasan dos cosas: no se ven los hilos y uno se entrega a lo que le pasa a esa pobre gente. Y eso me parece maravilloso, esa suspensión de la incredulidad. Ahora, si vamos a fracasar y se van a ver los hilos, pues bueno, dejemos que se vean los titiriteros y a lo mejor en ese acto igual funciona, pero con todas las luces encendidas y con los titiriteros de pie y con sus manos moviéndose y tal vez consigamos que de todas maneras la atención vaya igual a los títeres, y se consume esa incredulidad. Pero solo como una situación de emergencia.