

NEOPICARESCA, MEMORIA SENSORIAL Y CANIBALISMO: *EL COCINERO* (2023). ENTREVISTA A LUIS CEREZO

DOI: doi.org/10.31641/WTKL9254

José Eduardo Villalobos Graillet
Idaho State University



Hoy tengo el privilegio de presentar una conversación con Luis Cerezo (Barcelona, 1969), escritor, músico y cineasta que en su obra literaria más reciente ha incursionado en la novela histórica, destacando *El cocinero* (2023). Formado en Artes en la Escola Massana y en Música en el Liceo de Barcelona, Cerezo ha combinado la literatura con oficios tan diversos como el boxeo, la composición musical, el trabajo de cámara y una temprana carrera como músico de jazz. Durante quince años se desempeñó como director creativo de publicidad y guionista de cine y televisión, actividades que ha alternado con la composición musical y la realización independiente. En 2004 dirigió y produjo su primer largometraje experimental, *Náufragos*, seguido del documental *Fiesta* (2008), seleccionado en los festivales internacionales de Varsovia, Toulouse y Montreal, además de inaugurar la programación cinematográfica del Instituto Cervantes en Shanghai y Beijing. En 2013 estrenó el largometraje *Plan B* en el Festival Internacional de Cine de Bogotá. Su obra literaria incluye las novelas *Eo* (2015), *Estigia* (2019) y *El cocinero* (2023), galardonada con el Premio Ciudad de Alcalá de Narrativa o de Novela Histórica.

La entrevista que sigue tuvo lugar el 15 de julio de 2025 mediante Zoom, mientras el autor residía temporalmente en Osaka, Japón, para realizar un proyecto audiovisual, y se publica aquí con el propósito de ponerla a disposición del público académico de *Ciberletras*. A lo largo de esta conversación, Cerezo reflexiona sobre la concepción y escritura de *El cocinero*, su diálogo con la tradición picaresca y celestinesca, y su exploración sensorial del mundo a través de la comida, el olfato y la memoria. El autor discute la vulnerabilidad corporal y la hipermnesia de Álvaro, la compleja dimensión moral del canibalismo inicial, y el uso de recetas como metanarración que modula el ritmo de lectura. Asimismo, aborda la presencia de las crónicas de Indias como trasfondo histórico, la relación entre libre albedrío e identidad, las implicaciones contemporáneas de la cancelación y la delación anónima, y los desafíos actuales de la industria cultural. La conversación se amplía también a su vínculo con la animación, la inteligencia artificial y su proyecto sobre Santa Eulalia, ofreciendo una mirada integral a una obra literaria que combina historia, ética, sentidos y experimentación formal.

José Eduardo Villalobos Graillet: Buenas tardes, Luis. Muchas gracias por acompañarnos hoy. Es un verdadero gusto poder conversar contigo. Antes de comenzar con las preguntas, quería comentarte que recientemente presenté una ponencia sobre tu novela *El cocinero* en un congreso dedicado a la tradición celestinesca y picaresca. Me pareció una obra tan rica y estimulante que consideré que merecía un estudio más profundo. Para esta presentación trabajé también con imágenes generadas mediante inteligencia artificial a partir de la portada de tu libro, intentando recrear visualmente algunos momentos de la historia de Álvaro, aunque ciertas escenas más escabrosas resultaron imposibles de representar en esas plataformas.

Luis Cerezo: Buenas tardes. El gusto es mío, de verdad. Me alegra muchísimo poder conversar contigo. Y me hace mucha ilusión saber que has trabajado con la novela de esa manera. El resultado que describes suena muy sugerente. Yo mismo he estado experimentando con herramientas de inteligencia artificial y, la verdad, cada vez dudo más de la necesidad de producir animación solo con equipos enormes y presupuestos descomunales. El trabajo híbrido, entre animadores humanos e IA, puede ser un camino muy interesante, sobre todo cuando se parte de un universo visual tan potente como el de *El cocinero*. Si me envías esas imágenes, estaré encantado de verlas con calma. Quizá terminen de animarme a explorar una adaptación animada del libro.

JEVG: Ya que mencionas la animación, ¿podrías contarme un poco más sobre tu proyecto reciente sobre Eulalia y por qué decidiste hacerlo precisamente en animación?

LC: Acabo de terminar un cortometraje de animación sobre Eulalia, una niña del Imperio romano que más tarde será canonizada. Descubrí su historia viviendo en Mérida, España, y me impresionó mucho por su relación con la libertad y el libre albedrío. En un momento histórico en el que se exigía entregar a las hijas vírgenes a los conquistadores, esta niña se convierte en símbolo de resistencia: se niega a aceptar lo impuesto.

Es una historia dura, pero a la vez muy hermosa, porque habla de la libertad interior. La animación era el único medio viable para representarla: reconstruir Roma de hace dos mil años en imagen real exigiría un presupuesto gigantesco. En cambio, con un equipo repartido entre Ucrania, México, Colombia y otros lugares, pudimos levantar el proyecto. Para mí ha sido un primer paso hacia proyectos animados más ambiciosos.

JEVG: Has hablado de la IA como herramienta creativa. ¿Cómo percibes su impacto en la creación artística y, en particular, en tu trabajo?

LC: La inteligencia artificial es una herramienta potentísima y, al mismo tiempo, muy peligrosa. Me interesa como instrumento creativo, como algo que puede acelerar procesos o permitir visualizar ideas que de otro modo exigirían muchísimos recursos. Pero si uno se apoya demasiado en ella, corre el riesgo de perder la capacidad de pensar y de perder humanidad.

He leído casos de gente que desarrolla trastornos psicológicos graves por depender de estos sistemas. La IA es extremadamente racional, no hay trascendencia ahí; si no hay un anclaje ético o espiritual, puede ser devastador.

Desde el punto de vista creativo, estamos en un momento muy interesante y también muy confuso. Creo que vendrá una transformación profunda en la forma de producir imágenes y quizás también literatura. Habrá una etapa turbulenta, pero después puede venir algo muy fértil.

JEVG: Pasemos a *El cocinero*. Tu novela formula una crítica muy incisiva de las estructuras de poder del Renacimiento español y del aparato inquisitorial. ¿De qué manera crees que permite al lector contemporáneo releer críticamente las dinámicas sociopolíticas de la España actual?

LC: No me entusiasma hablar de política actual de forma directa, pero es inevitable que haya paralelismos. El Renacimiento y nuestra época comparten algo esencial: el poder tiende a concentrarse en pocas manos y esa concentración suele atraer personajes de una oscuridad moral considerable, incluso psicópatas.

La Inquisición es un ejemplo claro de estructura represiva, aunque convenga matizar la llamada "leyenda negra" española. Si miramos los datos, la Inquisición española fue, paradójicamente, más garantista que otras; en algunos contextos protestantes se quemaba gente sin juicio, mientras que, en España, con todos sus horrores, había al menos un procedimiento judicial. Eso no la hace aceptable, sigue siendo una maquinaria de represión.

Me interesaba en particular el mecanismo de la delación anónima: cualquiera podía acusar a cualquiera. Eso dialoga directamente con fenómenos contemporáneos como la cultura de la cancelación, donde una acusación, a menudo anónima, puede destruir la reputación de alguien. Las estructuras de poder siguen siendo piramidales y represivas. En la novela, el monasterio y otros espacios de autoridad encarnan esos mecanismos, mientras que los personajes más bondadosos suelen ser los que no aspiran a subir en la jerarquía.

JEVG: En *El cocinero* se percibe un diálogo intenso con la tradición picaresca y celestinesca. ¿Hasta qué punto te influyó esa tradición? ¿Te propusiste inscribir la novela deliberadamente en esa genealogía?

LC: La picaresca me interesa sobre todo por su humanidad. El pícaro no es un héroe perfecto como el caballero de las novelas de caballerías; es alguien con virtudes y defectos que sobrevive como puede, moviéndose en zonas grises. *El Lazarillo de Tormes* (1554) o *El Buscón* (1626) son ejemplos clarísimos: Lázaro roba comida a un ciego, lo cual, en abstracto, podría verse como una maldad, pero en el contexto de la novela no lo leemos así, porque todo el mundo que lo rodea está marcado por la miseria y la ambigüedad moral. Al final, hay un componente de bondad que persiste.

Con *El cocinero* fue muy divertido entrar en ese lenguaje y en ese universo, aunque el proceso fuera duro. En el fondo funcionaba como un juego formal: cambiar de lengua, de ritmo, de ironía. Hay ecos evidentes de *Lazarillo*, del *Buscón*, de *El Quijote* (1605), pero quise que la influencia fuera subterránea.

Por eso releí esas obras y también crónicas de la conquista de América, como la de Antonio Pigafetta, años antes de escribir la novela. No quería copiar soluciones, frases o estructuras; prefería que actuaran como un humus cultural, no como una plantilla explícita. La semilla de la novela tenía que brotar aislada, de forma orgánica.

JEVG: En la novela también detecto resonancias de las crónicas de Indias, especialmente la forma de observar el mundo. ¿Qué papel tuvieron esas crónicas en la construcción del universo de tu novela histórica?

LC: La crónica de Pigafetta me interesó especialmente por su vivacidad. Es una mirada asombrada, externa, que registra con mezcla de fascinación y brutalidad lo que va encontrando. Esa forma de ir anotando lo que se ve, casi sin filtro, me inspiró para construir la mirada de Álgar: un testigo que registra la violencia, miseria, grandeza y absurdo sin poder controlar el curso de los acontecimientos.

No quise imitar la forma de la crónica, pero algo de ese espíritu está en la manera en que el protagonista observa el mundo: siempre en una mezcla de inocencia y lucidez.

JEVG: Has sugerido que *El cocinero* no es exactamente una novela picaresca clásica. ¿Cómo entiendes entonces su relación con el género?

LC: Diría que la novela tiene un protagonista con rasgos de pícaro y dialoga con la tradición picaresca, pero su horizonte es más amplio. Las novelas picarescas suelen ser relativamente breves y se centran de manera bastante estricta en el punto de vista del pícaro. En *El cocinero* la escala del mundo narrado es mayor: hay un despliegue panorámico del contexto histórico, de los escenarios, de las clases sociales.

La voz de Álgar sigue siendo humilde, pero el objetivo es presentar la sociedad y la condición humana desde ese punto de vista bajo. El pícaro es ideal para eso: no es el héroe de dos metros experto en esgrima, sino alguien al borde del desastre, obligado a usar el ingenio para sobrevivir.

Si hubiera que etiquetarla, quizá podríamos hablar de una especie de “neopicaresca” que se cruza con la novela histórica, la novela de formación e incluso, en algunos momentos, con una reflexión filosófica sobre la libertad, la culpa y la memoria.

JEVG: En tus respuestas has mencionado de pasada las crónicas, el *Lazarillo*, el *Buscón* y hasta un cuaderno de documentación de *El*

cocinero. Sé por los agradecimientos de la novela que no trabajaste solo, sino que acudiste a especialistas. ¿Podrías contarme un poco más sobre ese proceso de esbozo, revisión y colaboración con catedráticos e incluso con cocineros como Juan Mari Arzak?

LC: Cuando uno ve la novela acabada puede pensar que todo estaba perfectamente planificado, pero en realidad el proceso comienza con algo mucho más precario: un esbozo. Ese primer borrador es como ver a una persona “en calzoncillos”, sin ropa: lleno de errores, de ideas sueltas, de anotaciones apresuradas. Yo lo escribo muy rápido, lo dejo “reposar” como un jamón, y solo después de un tiempo vuelvo a él con otra mirada.

En ese momento es fundamental no trabajar en soledad. Para *El cocinero* busqué la ayuda de catedráticos de historia antigua y moderna, y también de especialistas en lengua. Algunos de ellos se leyeron el borrador entero y me ayudaron a afinar el castellano arcaizante, a corregir expresiones, a comprobar que los personajes históricos, los viajes o las batallas estuvieran bien fechados. Otros revisaron con cuidado la parte culinaria, que para mí era tan importante como la trama.

Entre esos colaboradores estuvo Juan Mari Arzak, uno de los grandes cocineros españoles, a quien también agradezco en el libro. Además de ser una figura clave de la alta cocina, Arzak tuvo un papel importante en la creación del llamado “menú del día” en España, que democratizó el acceso a una comida completa a precio fijo. Me interesaba mucho tener a alguien así leyendo las páginas en las que hablo de guisos, panes, restos, huesos y cocinas de monasterio, porque la novela necesitaba que la comida fuese verosímil, pero también simbólica.

Así que el libro no nace solo de mis lecturas de los clásicos o de las crónicas, sino también de ese diálogo con historiadores, filólogos y cocineros. Sin ese “cordón de seguridad” académico y práctico, *El cocinero* sería un texto mucho más frágil, menos firme en su relación con el pasado.

JEVG: Álgar es un protagonista muy singular: su enanismo, con un cuerpo pequeño pero proporcionado, y su hipermnesia lo convierten en un personaje distinto al pícaro tradicional. ¿Por qué decidiste dotarlo de estas características? ¿Buscabas subvertir las nociones de discapacidad y virilidad?

LC: Me interesaba que el protagonista fuera vulnerable. Es mucho más inquietante y sugerente seguir a alguien de metro treinta que debe cruzar un bosque lleno de osos que a un guerrero gigantesco armado hasta los dientes. La fragilidad del personaje implica al lector de otro modo.

Hay un tipo de enanismo en el que el cuerpo está proporcionado y simplemente es más pequeño. Imaginaba a Álgar así: físicamente completo, pero reducido de talla. Esa condición le dificulta encajar en los códigos de virilidad y poder de su época, marcada por cuerpos grandes, fuerza física y presencia intimidantes. Sin embargo, para mí es plenamente un hombre, con deseos, afectos y una vida interior compleja, aunque las circunstancias, el monasterio, el servicio, anulen en la práctica casi toda posibilidad de vida sexual.

La hipermnesia era un mecanismo narrativo y simbólico. Quería que la novela se construyera a través de los sentidos, que sabores, olores y texturas tuvieran mucha fuerza. En una narración en primera persona, para que eso fuese verosímil, necesitaba un protagonista capaz de recordar con una precisión extraordinaria. La hipermnesia le permite evocar la leche de la madre con la misma intensidad años después,

pero también es una condena: quien no puede olvidar está atrapado en todos sus traumas. Es algo hermoso y terrible a la vez.

JEVG: Esa condición física también tensiona su virilidad: su cuerpo pequeño y su posición marginal parecen obstaculizar la posibilidad de consolidarse como “hombre” en términos sociales. ¿Cómo pensaste esta dimensión?

LC: Para mí, cuando Álgar madura es un hombre completo, aunque la sociedad no siempre lo reconozca como tal. Su cuerpo y su posición social le imponen muchas limitaciones: lo condenan a mirar el mundo “desde abajo”. Además, ser sirviente y vivir buena parte de la novela en un monasterio limita casi por completo su experiencia amorosa.

Yo tiendo a tratar el amor y el deseo desde un ángulo más platónico o espiritual. La parte carnal está, pero me interesa más la dimensión afectiva, la contradicción interior, la idealización. La violencia en *El cocinero* está descrita con mucho detalle; en cambio, lo sexual queda más sugerido. Es una elección estética y ética: me resulta más fecundo guardar cierta distancia.

JEVG: Hay un detalle muy revelador: Álgar solo llama “amo” a tres figuras, fray Tomás, Fernando Moreno e Higes. A otros personajes de autoridad no los nombra así. ¿Fue deliberado? ¿Debemos leer ahí una distinción moral?

LC: No fue una decisión consciente durante la escritura, pero tiene todo el sentido cuando lo señalas. Parece claro que solo reconoce como amo a quienes, de algún modo, lo han tratado con cierta humanidad, con un mínimo de reconocimiento de su dignidad.

Una novela larga no se puede planificar en cada detalle; muchas decisiones emergen de forma inconsciente. Pero, visto ahora, esa selección de “amo” responde a una lógica interna: Álgar reserva esa palabra para quienes, aun teniendo poder sobre él, no lo reducen del todo a objeto. Es una forma de trazar una frontera moral frente a otras figuras que encarnan pura represión.

JEVG: La novela se abre con una carta dirigida a “Vuestra Merced” y, a lo largo del libro, se intercalan recetas que dialogan irónicamente con la trama. La carta adopta un tono de denuncia y, junto con la primera receta, parece evocar un regreso a la inocencia infantil y a la memoria materna. ¿Cómo concebiste esa “Vuestra Merced” y qué función cumplen las recetas?

LC: “Vuestra Merced” es el lector. Álgar escribe para la persona que, en ese momento, tiene el libro entre las manos. Me interesaba la idea de una voz humilde que, al final de su vida, decide dejar un testimonio dirigido a un destinatario sin rostro, que en realidad es cada lector concreto. De momento, la historia se concibe como una obra concluida en sí misma; lo que ocurra con Álgar más allá de ese punto queda abierto.

Las recetas funcionan como un plano paralelo. Tú estás en la narración y, de repente, pasas a otro registro: un recetario imaginario, casi onírico. Es como el vaso de agua con limón antes del plato principal o como el murmullo de la orquesta afinando antes de que empiece la pieza.

No quería que las recetas se confundieran con la voz de Álgar narrador; necesitaban ser autónomas. Algunas anticipan irónicamente lo que vendrá, otras dialogan con lo leído de manera oblicua, pero esa conexión no es racional ni programática. Es una metanarración que se cuela entre capítulos para ajustar el “oído” del lector y preparar su sensibilidad.

JEVG: En la contraportada de la edición se establece una comparación entre *El cocinero* y *El perfume. Historia de un asesino* (1985) de Patrick Süskind, a propósito de la centralidad de los sentidos. ¿Te parece una comparación acertada o reductiva?

LC: Es, sobre todo, un truco de marketing. Las editoriales buscan asociaciones que les ayuden a vender: ven una novela de calidad que trabaja los sentidos y piensan enseguida en *El perfume*. Es una gran novela, a mí me gustó mucho, y describe muy bien el mundo olfativo. En ese sentido, la comparación tiene algún punto de contacto.

Pero, en lo esencial, es reductiva. El protagonista de *El perfume* mata por motivos muy distintos a los de Álgar; la psicología, la ética y la estructura de la novela son otras. Cuando se fuerza una analogía así, se corre el riesgo de desorientar al lector, que empieza el libro esperando una cosa y se encuentra otra.

Lo que sí compartimos, quizás, es la ambición de hacer que los sentidos, sobre todo el olfato y el gusto, sean motores narrativos, no simples adornos descriptivos.

JEVG: En la literatura española contemporánea se percibe una tendencia a incorporar más intensamente los sentidos, más allá de la vista, como ejes de experiencia. En *El cocinero*, la comida y lo sensorial tienen un papel central. ¿Por qué son tan importantes los sentidos en tu escritura y qué papel juegan en esta novela?

LC: Para mí, si no hay sentidos, no hay novela. La experiencia humana es sensorial; si la literatura ignora eso, corre el riesgo de volverse demasiado abstracta. No niego que pueda haber obras muy intelectuales, pero a mí me interesa mucho la conexión con el cuerpo.

La comida tiene un potencial enorme. En *El cocinero*, la comida es memoria, historia, placer, pero también sustituto de otras formas de goce, como el sexo. No me interesa describir escenas sexuales explícitas; la comida me permite hablar de placer, exceso, culpa, carencia y deseo, manteniendo cierta distancia. Puede ser obscena, sí, pero no invade del mismo modo la intimidad del personaje.

En un mundo saturado de pantallas, los sentidos pueden ser una vía para recuperar sensibilidad. Después de la pandemia, mucha gente perdió el gusto y el olfato; pensar esos sentidos literariamente es casi un gesto de resistencia a la anestesia general.

JEVG: Me gustaría abordar una de las escenas más impactantes de tu novela: el episodio inicial de canibalismo cuando Álgar sobrevive alimentándose de los restos de su hermano. Desde mi perspectiva, el canibalismo funciona como dispositivo narrativo muy poderoso. ¿Cómo lo concibes tú? ¿Qué implicaciones simbólicas ves en relación con el poder, la marginalidad o la culpa?

LC: Es una escena durísima; yo mismo dudé en dejarla o no. Alguna gente me aconsejó eliminarla por motivos comerciales, pero me parecía peligroso entrar en esa lógica. Si empiezas a escribir pensando solo en lo que se puede vender, acabas esclavizado por algo parecido a un algoritmo, cada vez te exige más concesiones hasta que te conviertes en una parodia de ti mismo.

El gesto de Álgar es un acto desesperado de supervivencia. Para él, lo peor que puede pasar es perder a su hermano; lo segundo peor es morir él también. El canibalismo lo coloca en un dilema moral irresoluble: sobrevive gracias a un acto que lo atormentará para siempre. No hay redención clara. Yo mismo no sé cómo resolver éticamente esa situación; ni en la vida ni en la ficción.

Hay resonancias cristianas: la idea del cuerpo ofrecido para alimentar a otros, la eucaristía, la entrega. Pero no quise racionalizarlo. Es un hecho dramático que marca la conciencia del personaje; la novela no tiene por qué resolverlo. También debe dejar zonas de sombra donde el lector se confronte con sus propios límites.

JEVG: Has mencionado varias veces el libre albedrío. ¿Dirías que es uno de los núcleos temáticos de *El cocinero*?

LC: Sí, lo creo. Para mí, el libre albedrío es uno de los temas centrales de la existencia humana. Constantemente respondemos a interpelaciones externas, del poder, de la familia, de la sociedad, de la economía, y tratamos de decidir qué hacer con ellas.

En *El cocinero*, el libre albedrío se ve en la manera en que los personajes aceptan o rechazan los papeles que se les imponen. Álvar insiste en llamarse “cocinero” aunque nadie lo haya nombrado oficialmente así; rechaza ser bufón porque lo vive como una humillación. Es un gesto de nombrarse a sí mismo, de afirmar su identidad desde la propia experiencia, no desde la legitimación institucional.

Eso lo conecta también con figuras como Eulalia, que se niega a aceptar lo impuesto. En ambos casos hay una defensa radical de la libertad interior.

JEVG: En tu novela, la cocina no es solo un espacio de servicio, sino también un lugar de saber y de poder. Existe otra obra, *El cocinero del rey* (2014) de Germán Díez Barrio, donde la cocina funciona como instrumento de ascenso social sin cuestionar las jerarquías. ¿Cómo se diferencia tu aproximación?

LC: No conocía esa obra hasta que me la mencionaste. Por lo que cuentas, ahí la cocina es sobre todo un vehículo de integración en el sistema. En *El cocinero*, la cocina es más bien un punto de observación y de resistencia.

Álvar se autodenomina cocinero, pero no porque haya conquistado un título cortesano prestigioso, sino porque su identidad profesional nace de la experiencia: lo que ha preparado, probado, olido y servido. No necesita una autoridad que lo legitime. Es una forma de reivindicar una autonomía interior frente a jerarquías que tienden a reducirlo a sirviente o a objeto de burla.

JEVG: Has hablado con bastante escepticismo sobre el panorama editorial y audiovisual contemporáneo. ¿Cómo lo ves hoy y qué lugar ocupa *El cocinero* en ese contexto?

LC: Mi impresión es que tanto el mundo literario como el audiovisual están en un momento raro, de cierta decadencia industrial. He publicado con varias editoriales y, en general, tengo la sensación de que la literatura interesa menos que el marketing. Se buscan etiquetas, comparaciones fáciles, novelas que se puedan resumir en un eslogan.

Estoy convencido de que hay muchos buenos escritores que no están siendo publicados. Y creo que la industria se está marchitando: todo se parece demasiado, todo está copiado. Pero soy optimista: cuando algo se marchita, suele ser el preludio de un cambio. Creo que habrá un renacer en el que el arte se separe un poco de la lógica puramente industrial.

Mientras tanto, prefiero trabajar de forma independiente, con presupuestos pequeños, haciendo cine y animación de guerrilla y escribiendo novelas sin obsesionarme por cuánta gente las leerá.

JEVG: Para terminar, me gustaría preguntarte por tu trayectoria musical y por cómo se relaciona con tu trabajo como escritor y cineasta.

LC: Fui músico profesional desde los dieciséis hasta los veinticinco años, sobre todo como batería de jazz. Tocaba en clubes, hacía jingles para publicidad, vivía de la música. Tengo una formación musical sólida y, aunque dejé de ser intérprete, la música sigue siendo muy importante para mí: compongo las bandas sonoras de mis películas y proyectos audiovisuales.

Dejé el jazz el día que vi tocar a Elvin Jones, batería de John Coltrane, en un club de Barcelona. Pensé: “¿Qué hago intentando ser Elvin Jones si Elvin Jones ya existe?”. Fue una especie de revelación: entendí que debía buscar mi propio camino creativo.

Hoy escucho sobre todo músicas tradicionales de muchos países: música celta, de Mongolia, de la India, son jarocho, bluegrass norteamericano, etc. Me interesa la raíz, lo menos contaminado por la industria. Esa sensibilidad musical se filtra en la escritura: en el ritmo de las frases, en las repeticiones, en la estructura de la novela como una gran partitura.

JEVG: Muchísimas gracias por tu tiempo, por la generosidad de tus respuestas y por permitirme dialogar tan de cerca con *El cocinero*. Seguiré trabajando sobre la novela y espero poder compartir contigo, más adelante, los resultados de mi estudio.

LC: Gracias a ti por el interés, por la lectura atenta y por las preguntas. Es un privilegio que alguien relea, subraye y vuelva una y otra vez sobre una obra, descubriendo cosas que el propio autor no había visto. Para un escritor, eso es impagable.