

## MAPAS SEMÁNTICOS QUE CONFIGURAN EL UNIVERSO DE RATATOUILLE (BRAD BIRD, PIXAR, 2007)

ANA MELENDO CRUZ  
*Universidad de Córdoba*  
aa1mecra@uco.es

Fecha de recepción: 15.03.2010

Fecha de aceptación: 1.06.2010

**Abstrac:** Taking into account that every means of expression admits and finds a correspondence with the other arts in a feedback fashion, and that the artists become stimulated by what other artists' works provoke in them, our purpose in this article is to prove that there is a series of quotations, from a more o less remote origen, which make up the fictional universe of the film *Ratatouille*; among others: *Une Gourmandise* (Muriel Barbery, 2000) as for literatura, or la *Neue Sachlichkeit*, from a pictorial point of view.

**Key words:** Ratatouille, Neue Sachlichkeit, Muriel Barbery, Otto Dix.

**Resumen:** Teniendo en cuenta que todo medio de expresión admite y encuentra una correspondencia con las demás artes en un fenómeno de retroalimentación, y que los artistas se ven estimulados por lo que provocan en ellos las obras de otros, nuestro propósito en este artículo es demostrar que hay una serie de citas, de origen más o menos remoto, que configuran el universo ficcional del film *Ratatouille*; entre otros: *Una golosina* (Muriel Barbery, 2000) en materia literaria, o la *Neue Sachlichkeit*, desde el punto de vista pictórico.

**Palabras clave:** Ratatouille, Neue Sachlichkeit, Muriel Barbery, Otto Dix

No descubrimos nada nuevo al hablar aquí de las influencias que en el cine ejercen el resto de las artes y *viceversa*<sup>1</sup>. Y todo ello porque, como señala, Michelangelo Antonioni, "frente a la idea del cine como espectáculo (hoy

---

<sup>1</sup> Léase al respecto el Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando titulado "El cine en la pintura". (Pronunciado el 21 de abril de 2002).

generalizado), existe la convicción del cine como escritura, habitado por la cultura y las formas artísticas de su época”<sup>2</sup>.

Desde hace más de un siglo, un gran número de creadores, tanto del ámbito literario como de las artes plásticas, han venido estimulando el conocimiento, la imaginación y hasta el espíritu artístico de muchos de los cineastas que hoy forman parte de la historia de la representación cinematográfica. Y eso porque la creatividad de todos ellos se ha enriquecido, no sólo por lo que han visto a su alrededor, sino por aquellos estímulos que han provocado en ellos las obras de otros. A este respecto resultan, cuanto menos clarividentes las palabras de Luis García Berlanga cuando asegura creer que

en efecto, todo lo que uno ve en su personal universo lo integra, a su vez, en lo que -él llama- «grito creativo». De esta forma, todos los alimentos terrestres son fagocitables: la fotografía se alimenta de la pintura y ésta, a su vez, empieza a degustar los manjares del cine. No es arriesgado afirmar, pues, que algún día todo acabará coexistiendo en el cerebro del artista como ya lo anticipaba el término «collage» y lo practicaron, unos con más acierto que otros, los hombres del Renacimiento<sup>3</sup>.

Los artistas persiguen cada vez más romper las barreras entre las distintas artes contaminándose de toda la variedad posible. Así, el estudio y la comprensión de esta variedad deben basarse en las obras mismas y en sus relaciones estructurales.

Pues bien, tomando como texto de partida para su estudio la película *Ratatouille* (Pixar, 2007), en el sentido de texto apuntado por Metz<sup>4</sup>, nos proponemos dar cuenta de cómo éste forma un “mosaico de citas donde

---

<sup>2</sup> Michelangelo ANTONIONI, *Para mí, hacer una película es vivir*, Paidós, Barcelona, 2002, p. 77.

<sup>3</sup> Respuesta al discurso de ingreso de J. Borau en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por Luis GARCIA BERLANGA.

<sup>4</sup> “El sistema del texto es el proceso que desplaza códigos, deformando cada uno de ellos por la presencia de los otros, contaminando unos por medio de otros (...) Un desplazamiento que así termina en un posicionamiento que está en sí mismo destinado a ser desplazado por otro texto”. En METZ, *Lenguaje y cine*, Planeta, Barcelona, 1973, p.103.

otros textos pueden ser leídos”<sup>5</sup>. De esta manera iremos desentrañando los orígenes más o menos remotos que irradia este film; aquello que desde el pasado nos llega a través de lo nuevo. Porque tal y como indica Santos Zunzunegui, “son las obras nuevas las que nos obligan a rastrear el pasado en busca de aquellas anteriores que vivificaron las actuales”<sup>6</sup>. Se trata por tanto de establecer aquellos mapas semánticos procedentes de ficciones anteriores que recorren el film, dejando al descubierto así las fuentes que pudieron funcionar como idea de la creación del mismo. Así lo veremos en lo que sigue.

### 1. *Ratatouille* versus *Casablanca*.

Remy, el protagonista de esta historia, es una rata de alcantarilla a la que le fascina el mundo de los humanos, a quienes ha aprendido a entender a base de ver televisión y leer libros. Nuestro amigo, está dotado de un talento especial para reconocer los más sutiles aromas de las cosas, poniendo un especial énfasis en todos aquellos que proceden de los alimentos. Sin embargo, tal y como dice el propio Remy cuando se presenta por primera vez en la gran pantalla, él es una rata<sup>7</sup>, y eso complica bastante la vida; sobre todo, si tenemos en cuenta, que la mayor parte de la historia transcurre en la cocina de un restaurante, en pleno centro de París.

La película comienza desde el momento en que aparece el nombre de la productora en la pantalla y un flexo animado sustituye a la *i* de Pixar. Los saltos mediante los cuales se desplaza el objeto, se producen al compás de las notas de la *Marsellesa*, elemento sonoro que conecta con la que podríamos considerar la primera imagen que configura el universo diegético del film.

---

<sup>5</sup> “J. Kristeva hablará de Intertextualidad para referirse a cómo un texto ejerce esa productividad a partir de la integración y el trabajo en su interior de otros textos, de otros códigos. El término intertextualidad deriva de la noción bakhtiana de dialogismo definida así por el mismo (Bakhtin, 1981: 37) «la relación necesaria de cualquier expresión con otras expresiones»”. Recogido en P. POYATO, *La imagen fo-cinema-tográfica*, Grupo Editorial Universitario, Granada, 2006.

<sup>6</sup> Santos ZUNZUNEGUI, “Genealogía de la belleza”, *Cahiers du Cinema (España)*, Diciembre 2007, Nº 7, p. 74.

<sup>7</sup> Es una paradoja el hecho de que una rata, que no quiere ser otra cosa que rata. Es decir, que reivindica su derecho a poder ser lo que desea sin perder su identidad, esté ligado literalmente a la cocina y la manipulación de alimentos para poder cumplir su sueño.

La música continúa mientras que, desde un fundido en negro, surge un televisor cuya pantalla es ocupada por un globo terráqueo que, entre nubes, gira hasta mostrar la ubicación en el mapa de París, identificado visualmente por la maqueta de una torre Eiffel (Fig. 1). Mientras, una voz *over*, con acento francés, señala a Francia como centro neurálgico de la cocina mundial, haciendo hincapié en la ciudad de París y en uno de los restaurantes que en ésta se halla, el *Restaurante Gusteau's*, el más aclamado de la capital francesa. Posteriormente, el chef más famoso de esta ciudad hace su aparición a través de las portadas de algunas de las revistas más importantes en materia culinaria; y como no, a partir de un libro, escrito por él mismo, que lleva por título, *Cualquiera puede cocinar*, lema, no obstante, que es refutado por Antón Ego<sup>8</sup>, uno de los críticos gastronómicos más admirado y temido por todos los que se dedican a este arte.

Es inevitable al observar este comienzo, vincularlo a una de las películas míticas de la historia de la representación cinematográfica. Nos estamos refiriendo, sin lugar a dudas, a *Casablanca* (M. Curtiz, 1942). También ésta, al igual que *Ratatouille*, comienza con la imagen de un globo terráqueo emergiendo de entre las nubes en el que se señala a Francia y concretamente a París como lugar desde el cual, algunos miembros de la resistencia francesa parten hacia Casablanca como destino neutral con el sueño de regresar algún día a la ciudad de las luces. Así es confirmado por la voz *over* que, también en este film, acompaña a las primeras imágenes del mismo (Fig. 2).

Si atendemos sólo a éstas, podríamos pensar que se trata de un pequeño homenaje que Pixar dedica a la película *Casablanca*<sup>9</sup>. Sin embargo, la

---

<sup>8</sup> Ni Ego ni Gusteau son nombres elegidos al azar en *Ratatouille*. Gusteau hace referencia al sentido del gusto, a ese que no cualquiera puede poseer y que es imprescindible para cocinar con talento, ese que se necesita para que críticos como Ego den el visto bueno a la obra de arte terminada. El nombre de Ego, por otra parte, define muy bien a ese semidiós capaz de elevar o destruir las mejores cocinas de Francia y convertir el placer de degustar en un hecho artístico, igualmente, al escribir ese placer.

<sup>9</sup> No podemos olvidar además, la importancia que en *Casablanca* tiene la Marsellesa en un momento álgido de la acción, precisamente cuando el bando alemán y la resistencia francesa emprenden una lucha de poder en la que el himno francés, dirigido por el héroe de la resistencia Victor Lazlo, resulta vencedor frente al alemán. Pues bien, con este himno da comienzo *Ratatouille* acompañando a la voz en *off*.

vinculación de ambos films va más allá de este guiño si tenemos en cuenta que *Ratatouille* reivindica la vuelta a la historia; es así como la estructura del film, ejemplarmente clásica, pone de relieve la importancia de un héroe peludo, Remy, encargado, al igual que cualquier héroe clásico, de sustentar la acción. Una acción, que si en *Casablanca* tenía lugar en el *Café de Rick*, en *Ratatouille*, como ya indicábamos, se desarrolla en la cocina del *Restaurante Gusteau's*.

Cocina que, por otra parte, acoge, al igual que el *Café de Rick*, a una serie de personajes, de distintas nacionalidades –alemanes, italianos, franceses– que por uno u otro motivo están fuera de la ley: Lalo se escapó de casa a los doce años; Horst estuvo en “chirona” no se sabe el motivo –tal vez por robar una empresa importante o atracar un banco de Francia con un bolígrafo como arma o espachurrar a un hombre con el pulgar–, cambia la historia cada vez que se le pregunta; Ponpidou está vetado en todos los casinos de Las Vegas y Montecarlo; Larousse vendía armas a la resistencia. En todo caso, según Colette, la única chica que trabaja en esta cocina y de la cual se enamora Linguini, el aprendiz mediante el cual Remy logra llevar a cabo su sueño, todos son artistas, piratas, más que cocineros (Fig. 3).

En este universo paradójico que plantea *Ratatouille* –recordemos que es precisamente una rata la que se convierte en el *Minichef*<sup>10</sup> más famoso de París– otra contradicción lógica que infringe el sentido común se impone vinculando de manera transversal la imagen digital a la imagen analógica – *Ratatouille* versus *Casablanca*–, revelando así la complejidad de una realidad que trasciende al cinematógrafo, en unos momentos en los que el cine analógico percibe su caducidad. Y sin embargo, y “a pesar de que en la imagen digital la retransmisión sustituye a la representación, tal y como indica Víctor Erice,

ésta se convierte en el único recurso al alcance de algunos cineastas para conservar una cierta imagen de lo que está desapareciendo (...) La manipulación que posibilita el digital llega hasta límites insospechados, incomparable a la que permite el cine (...) Aunque la emulsión fotográfica posee cualidades muy superiores, la huella de la luz, frente a la señal electrónica. Con el

---

<sup>10</sup> Así es como Linguini llama a su amigo Remy en la película.

digital desaparecen los elementos de la realidad, y así el cine americano se dirige hacia un cine virtual, hasta quizás convertirse en un video juego.”<sup>11</sup>.

Sin embargo en este caso, es la imagen digital y no el dibujo de animación<sup>12</sup>, la que hace posible que una rata pueda convertirse en el héroe que encarna la acción de un relato al más puro estilo clásico, construyendo un universo mediante la imagen reconstruida que toma como modelo aquella otra, la analógica, que funciona como impronta o huella de un referente real. Es así como animales y humanos hablan, gesticulan, se mueven y están vivos, reaccionando e interactuando con un entorno un tanto fantasioso del que también se beneficia la historia. Y todos ellos además, tienen alma, por eso resulta tan fácil de creer.

## 2. Del placer de crear...

Después de unos minutos de haber comenzado el film, en los que tanto Gusteau como el crítico Antón Ego han sido presentados, hace su aparición el protagonista de la historia: Remy, una rata cuyo principal problema es precisamente que es una rata. Una rata a la que le gustan los humanos; que ha aprendido a leer y que ve la televisión; que tiene muy desarrollados el sentido del gusto y el del olfato y que admira a quien, según él, es el mejor chef del mundo: Auguste Gusteau. Tras una incursión que realiza junto con su hermano Emile a la cocina de la anciana en cuyas proximidades se ha establecido la colonia a la que pertenece, descubre que su ídolo ha muerto después de haber sido despojado de dos de las estrellas que había obtenido el restaurante que regentaba: una gracias a un artículo que en su contra publica el crítico Antón Ego, y otra –tal y como manda la tradición- al morir de pena por las palabras del crítico.

---

<sup>11</sup> Apuntes de E. BARRIENDOS tomados durante el encuentro-diálogo entre Víctor Erice y José Luis Guerín en la clausura del seminario "La pintura en el cine: una aproximación", celebrada en Valencia, el once de noviembre de 2005. (Consulta en la web: <http://www.zinema.com/textos/lapintur.htm>)

<sup>12</sup> El dibujo de animación también aparece en el film en el momento en que el chef Gusteau cobra vida y sale de su propio libro para comunicarse con Remy. Más adelante nos referiremos a ello.

A partir de este momento comienza la aventura de este héroe peludo. La anciana descubre en su cocina a Remy y a Emile, y momentos después al resto de la colonia. Todos huyen despavoridos por las alcantarillas dejando atrás sin poder evitarlo a Remy, quien no está dispuesto a abandonar el libro de Gusteau que se encuentra en la cocina de la anciana y que tantas satisfacciones le ha dado.

Y entonces se produce el milagro. Remy, solo y abatido, después de haber perdido a su familia por uno de los túneles que configuran las alcantarillas, se encuentra ojeando el libro de Gusteau cuando, de pronto, el chef, abandona su estatuto de imagen fija y se convierte en un dibujo animado que es capaz de comunicarse con un roedor. Lo curioso es que comienzan a interactuar distintos niveles de realidad. Gusteau es un dibujo que cobra vida ocupando así un primer nivel de realidad que interactúa con la figura de Remy, quien a su vez es otro dibujo animado –en este caso digital-, pero no uno cualquiera, es una rata que habla y que asume cualidades propias de los humanos, que no solo se cuestiona qué hace hablando con un dibujo – cuando él mismo lo es- sino que se inmiscuye en el mundo originario del chef, aproximándose así a ese otro nivel de realidad que estaría ocupado por el propio espectador.

Para ello, Remy, incitado por Gusteau abandona lo subterráneo y sube a la superficie, descubriendo que se encontraba bajo el suelo de París. La ciudad de la luz, la más hermosa según el gran chef. A partir de entonces, el fantasma de Gusteau lo acompaña siempre –como producto de la fantasía del Remy- incitándolo a explotar ese talento que aún permanece innato en él, conduciéndolo hacia la cocina de su propio restaurante.

Allí entra en contacto con el resto del elenco que configura el universo diegético del film, entre los que se hayan el encargado del restaurante, Skinner –uno de los malos de la película- y el propio Linguini, contratado por aquél -para sacar la basura y lavar los platos- después de haber sido presionado por el resto del personal de cocina tras conocer la muerte de Renata, madre del chico y novia de Gusteau.

A partir de estos momentos, Remy encuentra en Linguini el instrumento perfecto para desarrollar su talento. En un mundo habitado por humanos a los que entiende pero con los que le resulta imposible comunicarse, puesto que en ningún momento pierde su estatuto de rata, rodeado de enormes utensilios e ingredientes diez veces más grandes que él, Remy descubre que

manipulando los mechones de la pelirroja cabellera de Linguini, puede producir el movimiento involuntario de según qué partes del cuerpo del joven. Es decir, que el roedor, además de ser una rata y un excelente cocinero, es un gran animador (Fig. 4). En realidad Remy adquiere el papel del demiurgo y de genio creador; aquel de quien surge la idea que una vez diseñada, y con una buena dirección, cualquiera puede llevar a la práctica.

Ese es el lema de Gusteau, "*cualquiera puede cocinar*", lo que Antón Ego no entiende en el comienzo del film, tal y como indica Gusteau momentos después, es que "*cualquiera puede cocinar, pero sólo los audaces son buenos chef*". Es decir, sólo aquellos que cuentan con el talento necesario pueden crear. Según Gusteau "la cocina no es para los pusilánimes. Un gran chef debe ser, imaginativo, desinhibido, no debe permitir que nadie decida sus límites en función de su procedencia, no debe vender su alma". Por tanto, el film va más allá del gran sueño americano: "todo aquel que se lo proponga puede conseguir sus sueños"<sup>13</sup>. El milagro de Remy está en lograrlo sin dejar de ser quien es y sin que importe su lugar de procedencia y los obstáculos que deba salvar para conseguirlo. Es así como la realidad del artista se revela como una obligación. El artista debe crear lo que lleva dentro. El arte se revela pues en *Ratatouille* como una inspiración<sup>14</sup> que se ha constituido en la mente del artista, quien valiéndose de los medios oportunos –Linguini en este caso- proyecta la obra al exterior. Consecuentemente, el arte no se adecua a reglas universales inmutables, sino que debe responder al juicio individual del artista. El artista, en este sentido completa la creación de Dios<sup>15</sup> valiéndose de su propia subjetividad expresiva. Es decir, es artista el encargado de mover los hilos, tal y como sucede literalmente en este film cuando Remy agarra por el pelo a Linguini para poder llevar a cabo su obra.

---

<sup>13</sup> Esta idea de que uno es dueño de su propio destino la pudimos ver ya recreada en una de las películas con las que *Ratatouille* plantea semejanzas y diferencias a la vez: *Bebe, el cerdito valiente* (1995), una producción australiana que cuenta la historia de un cerdito cuyo propósito es convertirse en un perro ovejero, aunque para ello ha de renunciar a sus orígenes.

<sup>14</sup> Recordemos que en la rueda de prensa que da Linguini los periodistas le preguntan precisamente que cuál es su inspiración, que de dónde procede.

<sup>15</sup> En esa idea aportada por Ficino en el Renacimiento de que la belleza que el artista otorga a sus obras es una belleza revelada por Dios, por medio de la iluminación de la idea.

### 3. ... al placer de degustar

Tras el placer de crear del artista, el placer de degustar la obra del creador. En este sentido, cobra un lugar primordial en el film *Antón Ego*, el más temido y admirado crítico culinario de París. Pero para hablar de este personaje hemos de hacer referencia a una obra literaria, anterior a la película, en la que probablemente este personaje halle sus orígenes. Nos estamos refiriendo a *Una golosina* (Muriel Barbery<sup>16</sup>, 2000). El protagonista de esta historia es un célebre crítico gastronómico, amo y señor de las más importantes mesas de Francia, con potestad de hacer y deshacer reputaciones –al igual que Antón Ego-. Ahora, se encuentra a las puertas de la muerte. Una obsesión le atenaza el corazón: el recuerdo de un sabor olvidado. Desde su habitación, en la Rue de Grenelle, desgrana sus recuerdos, busca desesperadamente ese sabor de la infancia, y la búsqueda de ese sabor original es la excusa para recorrer el itinerario de una existencia consagrada a la gastronomía.

La novela comienza con las siguientes palabras del protagonista: “Penetraba en la sala como un cónsul entra a la arena para ser aclamado y ordenaba que la fiesta comenzara. Quien no haya probado el perfume embriagador del poder no puede imaginarse esa repentina salpicadura de adrenalina que irradia todo el cuerpo, desencadena la armonía de los gestos, borra cualquier fatiga, cualquier realidad que no se doblegue a la orden del placer, ese éxtasis del poder sin frenos; cuando no hay que combatir, sino simplemente gozar de lo que se ha ganado, saboreando hasta el infinito la embriaguez de suscitar el temor (...) Soy el más importante crítico gastronómico del mundo (...) He atrapado la eternidad con la corteza de mis palabras y mañana voy a morir (...) He reprochado tanto a los demás la carencia de sentimientos en su cocina, en su arte, que nunca pensé que a mí me faltaría (...) Desde ayer sólo importa una cosa. Voy a morir y no consigo recordar un sabor que me trota en el corazón. Sé que este sabor es la primera y última verdad de toda mi vida, este sabor posee la clave de un corazón que he hecho callar desde entonces”<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Muriel Barbery nació en Casablanca en 1969. Profesora de filosofía, es autora de la novela *Una golosina* (2000), traducida a doce lenguas. *La elegancia del erizo* es su segunda novela: un fenómeno editorial en Francia.

<sup>17</sup> Muriel BARBERY, *La golosina*, Editorial Zendrerera Zariquiey, 2ª Ed., Barcelona, 2008, pp. 9-12.

Antón Ego, en *Ratatouille*, no se encuentra a las puertas de la muerte, pero sí está muerto en vida, precisamente porque no encuentra ese sabor originario, que al igual que el protagonista de *Una golosina* perdió hace tiempo. Por eso sólo halla placer en sus críticas negativas, mientras intenta descubrir un plato fuera de lo normal que lo satisfaga. Recordemos sus palabras a este respecto: “En muchos sentidos, el trabajo de un crítico es fácil. Arriesgamos poco, porque gozamos de una posición que está por encima de los que exponen su trabajo y a sí mismos a nuestro criterio. Nos regodeamos en las críticas negativas, aunque, a la hora de la verdad, cualquier producto mediocre tiene probablemente más sentido que la crítica en la que lo tachamos de basura, y otras veces nos arrebatamos en pro del descubrimiento y la defensa de algo fuera de lo ordinario”.

Su lúgubre existencia, basada en el regodeo de la desgracia ajena lo condena visualmente al mundo de las sombras, su iconografía así lo sugiere; en ésta y en la de algunos otros de los personajes que configuran el film nos detendremos en lo que sigue.

Aún no hemos hecho referencia a un dato primordial, la caracterización de los personajes en *Ratatouille*. De sobra es sabido que, aparte de dotar de alma a personajes que solo existen en función de su mera apariencia en algún soporte inerte (sea un trozo de papel o un disco duro), la animación es el arte de la exageración en pro de la expresividad. Los ojos grandes de los roedores y los rasgos faciales e imposibles proporciones anatómicas de casi todos los personajes son formas de alcanzar, en la fase de diseño, la codiciada expresividad. Unámoslo a poses y expresiones del rostro que nos proporcionen rasgos de un personaje al que hemos de conocer lo mínimo para meternos de lleno en su historia y su circunstancia.

Pues bien, este diseño digital en el caso de *Ratatouille*, tiene, bajo nuestro punto de vista, un precedente claro en la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad), así trataremos de demostrarlo en lo que sigue.

En 1924, Gustav Hartlaub, director de la *Kunsthalle* de Mannheim, utilizó por primera vez el término Nueva Objetividad para referirse a un grupo de pintores alemanes del periodo de entreguerras entre los que se encontraban: Grosz, Otto Dix, Scholz, Beckmann, Kanoldt, Mense, Schrimpf y Davringhausen. Las obras de todos ellos respondían a unas características comunes que consistían principalmente en la figuración de carácter crítico-satírico tratada de manera agresiva y ácida mediante un dibujo caricaturesco

de gran libertad expresiva. Este uso del dibujo se convertía en comentarios amargos y críticas mordaces contra las clases dirigentes. Todos ellos perseguían un realismo objetivo y una exactitud formal estática, tratando así de excluir todo sentimiento individual, quizás reaccionando contra el estilo anterior: el expresionismo<sup>18</sup>.

De todos estos artistas, se convierten en imprescindibles para nuestro estudio algunos de los retratos de Otto Dix, que suponen una inspiración clara en la caracterización de los personajes que configuran el elenco de *Ratatouille*.

Señalábamos con anterioridad que la lúgubre existencia de Antón Ego lo condenaba visualmente al mundo de las sombras. Si atendemos a la Fig. 5, podremos observar que el temido crítico podría ser *Nosferatu*<sup>19</sup>; su silueta en determinadas ocasiones como esta en la que se adentra en el lugar donde Linguini atiende a los periodistas después del éxito cosechado, o el momento en el que busca en su archivador la última crítica que le hizo al restaurante de Gusteau, así lo denota. Recordemos además que sus textos son tipografiados con una *calavera de escribir* y la planta del despacho de su piso parisino se asemeja a la de un ataúd (Fig. 6). Pero además de la propia iconografía que caracteriza al personaje, nos interesa profundizar en el origen del dibujo mismo, y en este sentido hemos de acudir a los retratos de Otto Dix, concretamente a *La periodista Sylvia Von Harden* (1926) (Fig. 7).

Este retrato estaría a caballo entre la caricatura y la expresividad. Dix pinta en Berlín una magnífica serie de retratos que reflejan la miseria de los “Dorados años veinte”. Tal y como señala Urlike Lorenz,

al escultor de personas [–refiriéndose a Dix–] sólo le interesa lo externo, pues lo interno se manifiesta por sí mismo. Se refleja en lo visible. Los retratos de Dix de los años berlineses se caracterizan por su penetración

---

<sup>18</sup> “La Nueva Objetividad se considera hoy precursora del Surrealismo que, a su vez, como tantas otras tendencias del arte del segundo cuarto del S. XX, mostró elementos tomados del propio Expresionismo”. Recogido en Meter Selz, *La pintura expresionista alemana*, Alianza Editorial, Madrid, 1989, p. 344.

<sup>19</sup> *Nosferatu* (Murnau, 1922).

psicológica y una artesanía casi de maestro antiguo en la aguda captación de la individualidad”<sup>20</sup>.

Es esa penetración psicológica basada en lo externo lo que iguala al personaje de Antón Ego (Fig. 8) con Sylvia Von Harden. Su rostro afilado, su nariz puntiaguda, la mímica y la gestualidad se convierten en el escenario de la acción en ambos casos. El plano se llena con el rostro y las manos de Ego en el momento en que éste pide al *maître* que le sirvan “una fresca y bien sazonada perspectiva”. Sus manos huesudas se frotan mientras, momentos después, amenaza al mismo *maître* con un mensaje para Linguini: “dígame al chef Linguini que quiero algo que se atreva a servirme, y que puede atacarme con su mejor golpe”. Sin embargo, cuando Remy decide cocinar para él el plato que da nombre al film, *Ratatouille*, un plato campesino según Colette, y Ego prueba el primer bocado de ese simple pero exquisito manjar que lo devuelve a su infancia, todo cambia. Su rostro se dulcifica después de que, según el propio Ego, el cocinero y su cocina lo estremecieran hasta lo más profundo. Estremecido, sí, pero no con cualquier cosa, sino con ese plato originario y sencillo que finalmente consigue apasionarlo. Y es que, tal y como plantea Ego “cualquier producto mediocre –o simple en este caso– puede tener más sentido que la crítica que hacemos de él”, todo depende del resultado que obtenga aquel que lo degusta. El protagonista de *Una golosina* opina algo parecido al respecto cuando dice que “degustar es un acto de placer, escribir ese placer es un hecho artístico, pero la única verdadera obra de arte, en definitiva, es el festín del otro”<sup>21</sup>. Y a veces ese festín no se haya en los mejores y más suculentos manjares, sino en un *Ratatouille*, o en los buñuelos de supermercado que se deshacen en la boca casi yacente, en el dormitorio del piso séptimo de la *Rue de Grenelle*, de este protagonista de *Una golosina* que describe así el placer obtenido en el momento de su degustación: “En la unión casi mística de mi lengua con los buñuelos de supermercado, de masa industrial y con azúcar convertida en melaza, alcancé a Dios. Después lo perdí y lo sacrificué en aras de deseos gloriosos que no me eran propios y que, en el crepúsculo de la vida, casi han

---

<sup>20</sup> Ulrike Lorenz, *Otto Dix*, Catálogo de la exposición 10 de febrero-14 de marzo, Fundación Juan March, 2006, pag. 171.

<sup>21</sup> Muriel Barbery, *op. cit.*, pag. 86.

conseguido quitármelo (...) Hubiera podido, durante toda mi vida, escribir sobre el buñuelo y, durante toda mi vida, escribí en su contra. En la hora de mi muerte vuelvo a encontrarlo, finalmente, tras tantos años de vagabundeo. La cuestión no es comer, ni siquiera vivir, la cuestión es saber por qué”<sup>22</sup>.

Es por eso que la comida, tanto en el caso de Ego como del protagonista de *Una golosina*, era solo un pretexto, tal vez incluso una forma de escapar, de huir de lo que el talento podría sacar a la luz: el tenor exacto de sus emociones, la dureza y el sufrimiento, que en el caso de Ego lo convierten en esa figura caricaturesca, angulosa, oscura y lúgubre, de la que hemos hablado con anterioridad.

Pero no es una casualidad hallar en la caracterización de Ego su origen en *La Nueva Objetividad*; la mayoría de los habitantes de la cocina del *Restaurante Gusteau's* encuentran un parangón claro en algunos de los retratos berlineses de Otto Dix, solo hemos de fijarnos en el *Retrato del filósofo Max Scheler* (1926) (Fig. 9) para darnos cuenta de que los ojos saltones, el bigote y la mandíbula cuadrada de Skinner (Fig. 10), proceden de él; que el *Autorretrato con caballete* (1926) (Fig. 11), es el referente claro de la cabeza rubia, de enormes entrantes, las grandes orejas<sup>23</sup> y el rostro germánico de Horst (Fig. 12); o que el *Retrato del pintor Franz Radziwill* (1928) (Fig. 13) sirve de inspiración en la redondez del rostro, los ojos almendrados y su aspecto bonachón en los personajes de Larousse y Ponpidou (Fig. 14); y todavía más, que el *Retrato de una joven (Remi)* (1928) (Fig. 15) podría ser el antecedente más inmediato de la misma Colette (Fig. 16).

### Conclusión

Sólo nos queda concluir entonces con la idea inicial, así lo hemos demostrado, de que todo medio de expresión admite y encuentra una correspondencia con las demás artes en un fenómeno de retroalimentación, teniendo en cuenta que, tal y como señalaba García Berlanga “todos son fagocitables”. Ahora bien, si observamos el fenómeno desde perspectivas diversas dará lugar a una gran variedad de objetos de estudio, de problemas y de conclusiones, y éstas dependen básicamente del estudioso que se

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 181-182.

<sup>23</sup> Las mismas de Otto Dix que al maestro le gusta transmitir a sus cambiantes personajes retratados.

enfrenta a la obra de arte y la disciplina a la que éste pertenece. Lo que es innegable es que, en la práctica artística, la relación se da. Otra cosa es cómo se da y cuáles son los instrumentos adecuados para estudiarla. Y es que el creador no puede desprenderse ni de su bagaje cultural ni de su horizonte de expectativas, y en el acto creativo arrastra consigo todo aquel saber que en él se ha ido acumulando, generalmente para reelaborar, a partir de unos datos ya registrados, un lenguaje y un estilo propio. En este sentido, nos gustaría cerrar este artículo con las palabras de Jenaro Talens y S. Zunzunegui, para dar más luz, si cabe a nuestro planteamiento de partida:

las obras de arte en general comparten, al mismo tiempo, el ser fruto de contextos socioculturales específicos y el poseer una dimensión formal notoria (...) Así los análisis morfológicos, lejos de situarse al margen del dominio histórico, otorgan imprevistos puntos de vista que pueden ser explotados (en el muy preciso territorio de la Historia del Cine) al establecer puentes entre obras, épocas y autores, para los que las meras explicaciones evolutivas no son capaces de adelantar vinculaciones significativas<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Jenaro TALENS y Santos ZUNZUNEGUI, "Introducción: por una verdadera historia del cine", *Historia General del Cine*, Vol. I, coordinado por J. Talens y S. Zunzunegui, Cátedra, Madrid, 1998, pp. 22-25.

**Anexo: Figuras**



Fig. 1

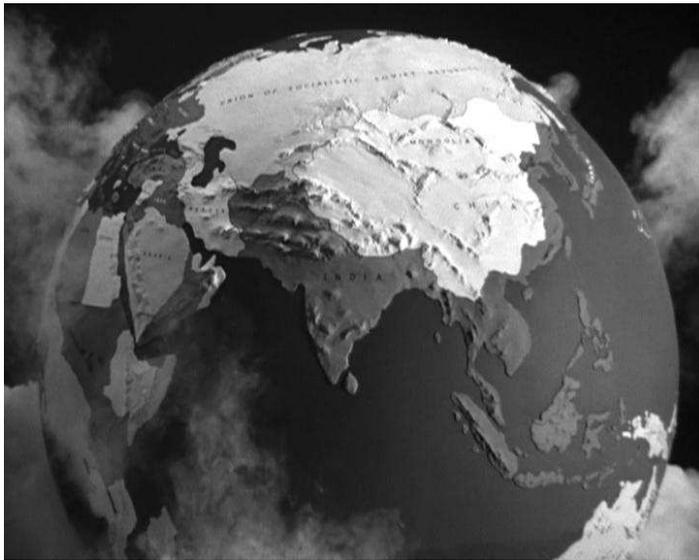


Fig. 2

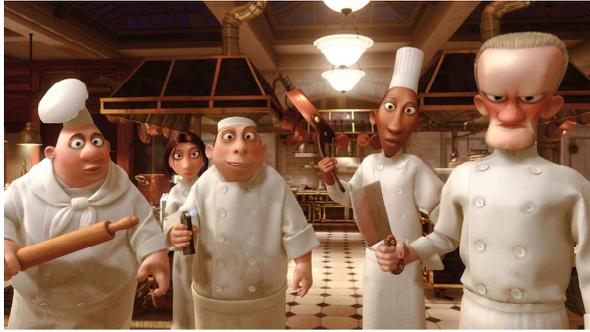


Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

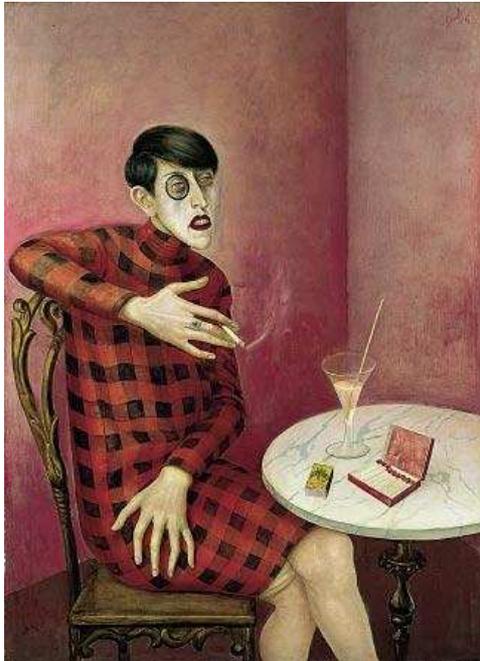


Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

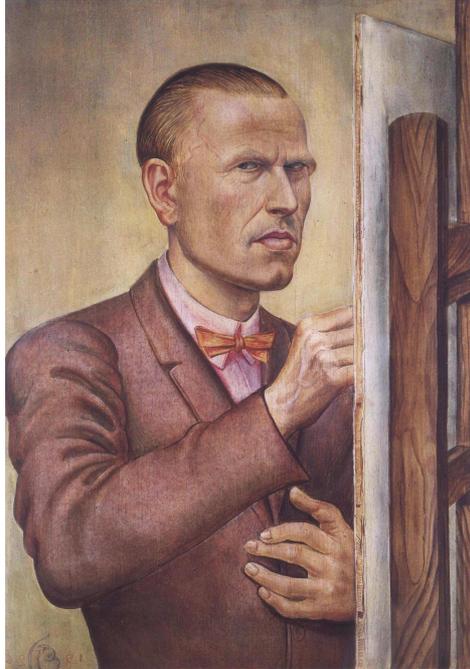


Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16