

EL RELATO VIAJERO EN OTROS MEDIOS (CINE / CÓMIC)

«IT WAS THE FIRST TIME THAT WE MET»:
FRAU RETTICH, DIE CZERNI UND ICH (1998)
O CÓMO EL CINE ALEMÁN DESCUBRIÓ BARCELONA

Ralf Junkerjürgen 
Universität Regensburg
Regensburg, Alemania

RESUMEN

Con la adaptación cinematográfica llevada a cabo en 1998 de *Frau Rettich, die Czerni und ich*, la primera novela de Simone Borowiak, se inauguró la era barcelonesa en el cine y la televisión alemanas, que sigue vigente hoy día. La *road movie* narra la historia de tres mujeres que se dirigen de Fráncfort a Cataluña, donde una de ellas quiere casarse. Para la adaptación de la novela a la pantalla, se incorporaron varias historias de amor, convirtiendo la película en una temprana comedia de choque cultural e inscribiéndola, al mismo tiempo, en la tradición literaria de búsqueda de aventuras. La llamativa presencia del multilingüismo para la época y para el cine alemán muestra que se trata también de una perspectiva netamente europea del género. Barcelona se escenifica como una metrópolis de atractivo turístico que representa un contrapunto a Fráncfort y escenifica, así, una vez más, el eje cultural norte-sur de Europa, que se vincula a diversas teorías caracterológicas y climatológicas.

PALABRAS CLAVE: adaptación literaria, *road movie*, multilingüismo, interculturalidad, comedia de choque cultural.

«IT WAS THE FIRST TIME THAT WE MET»: *FRAU RETTICH, DIE CZERNI UND ICH* (1998) OR
HOW THE GERMAN CINEMA DISCOVERED BARCELONA

ABSTRACT

The 1998 film adaptation of *Frau Rettich, die Czerni und ich*, the debut novel by Simone Borowiak, ushered in the Barcelona era in German cinema and television, which is still strong today. The road movie tells the story of three women on their way from Frankfurt to Catalonia, where one of them wants to get married. In order to make the novel suitable for the screen, various love stories were incorporated, turning the film into an early culture clash comedy while inscribing it in the literary tradition of the adventurous quest. The conspicuous presence of multilingualism for the time and for German cinema indicates that this is also a distinctly European perspective on the genre. Barcelona is staged as a touristically attractive metropolis that presents a counterpoint to Frankfurt and thus, once again, the cultural north-south axis of Europe, which is linked to various characterological and climatological theories, is staged.

KEYWORDS: literary film adaptation, road movie, multilingualism, interculturality, culture clash comedy.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.refull.2025.50.10>
REVISTA DE FILOLOGÍA, 50; junio 2025, pp. 187-206; ISSN: e-2530-8548



1. INTRODUCCIÓN

Los alemanes adoran Barcelona y no sorprende que sea una de las localizaciones preferidas de la televisión alemana: «Der Drachenbrunnen, der Palacio Güell, die Sagrada Familia, die Atmosphäre dieser Stadt ist so bezaubernd» [La fuente del dragón, el Palacio Güell, la Sagrada Familia, el ambiente de esta ciudad es tan encantador...], afirma entusiasmado en 2005 uno de los personajes de la telenovela *Verbotene Liebe* (ARD; episodio 2381). Pero este es solo un ejemplo de las muchas comedias e historias románticas ambientadas en Cataluña y en su capital. El telefilm *Geerbtes Glück* (2004) también nos lleva allí, al igual que *Urlaub mit kleinen Folgen* (2010). Y el primer episodio español de la serie de películas dominicales de la ZDF *Ein Sommer in...* [*Un verano en...*] se llamaba, como era de esperar, *Ein Sommer in Barcelona* (episodio 17)¹. Ni siquiera las series policíacas de la televisión alemana pueden prescindir de la metrópoli catalana, ya que ARD produce desde 2017 el ciclo *Barcelona-Krimi*, protagonizado por Anne Schäfer y Clemens Schick. Hasta ahora se han producido ocho episodios de 90 minutos, que en ocasiones han superado los cinco millones de espectadores, lo que corresponde a una cuota de pantalla del 20% (Riedner, 2022)².

Este *boom* fue precedido en 1998 por una comedia romántica, hoy en gran parte olvidada, *Frau Rettich, die Czerni und ich*, que fue la primera producción alemana de largometrajes ambientada en Barcelona después de 1992, año clave en la historia de la ciudad, ocupando así un lugar especial. La película está basada en el *bestseller* y novela debut homónima de Simone Borowiak (actualmente Simon Borowiak), autora de la revista satírica *Titanic*, que trabajó en el proyecto como guionista. La película, protagonizada por Iris Berben, Thomas Heinze, Martina Gedeck y Olli Dittrich, fue dirigida por Markus Imboden y recibió una nominación a la categoría de *Mejor Película* de los Premios del Cine Alemán de 1998.

La historia trata de tres mujeres que viajan en coche de Fráncfort a España, donde una de ellas, la Sra. Rettich, quiere casarse. Mientras que la novela vive menos del argumento que de los juegos de palabras y de las ideas, la película comienza como una *road movie* hasta que los personajes llegan finalmente a Sitges y Barcelona. La trama del viaje y del contacto cultural hace que la película sea especialmente interesante porque muestra una fase de transición en la que Barcelona es redescubierta como ciudad cinematográfica en el extranjero. Tras su adhesión a la Comunidad Europea en 1986, España se presentó al mundo seis años más tarde a través de tres acontecimientos de gran repercusión: los Juegos Olímpicos de Barcelona, la Expo

¹ Hasta ahora le han seguido Lanzarote (E 18), Mallorca (E 26), Salamanca (E 29) y Andalucía (E 34) (cf. Junkerjürgen y Scholz, 2022, p. 76).

² En el campo de la ficción ligera, cabe mencionar también la serie de novelas policíacas barcelonesas en alemán de Catalina Ferrera (seudónimo de Eva Siegmund). Se centran en un detective berlinés llamado Karl, que trabaja para los Mossos d'Esquadra y está casado con una española. Aunque la trama policíaca está claramente en primer plano, se incorporan especificidades catalanas que dan a los relatos el deseado sabor local, aderezado posiblemente con alguna receta al final.



de Sevilla y Madrid como Capital europea de la cultura. La preparación de la capital catalana para este gran acontecimiento fue uno de los capítulos más importantes de la historia reciente de la ciudad y tuvo dos objetivos principales: por un lado, la restauración de la Ciutat Vella y, por otro, la apertura del centro de la ciudad a las playas, hasta entonces de difícil acceso. El éxito de estas medidas y el efecto promocional de los Juegos Olímpicos fue tan grande que hoy la ciudad tiene incluso que desarrollar contraestrategias para frenar el turismo de masas.

Sin embargo, el auge de Barcelona a partir de mediados de los noventa atrajo algo más que a una productora alemana. Whit Stillman fue uno de los primeros en abrir camino en 1994 con su película *Barcelona*; en 1999 Pedro Almodóvar trasladó a Barcelona el escenario de su oscarizada *Todo sobre mi madre*, y en 2002 el director francés Cédric Klapisch hizo lo propio con la comedia de éxito internacional sobre Erasmus *L'Auberge espagnole*. No sorprende que *Frau Rettich, die Czerni und ich* haya pasado a un segundo plano en tan ilustre compañía y no se nos mencione en la literatura especializada española y francesa (cf. Antoniazzi, 2021; Aubert, 2019; Osácar, 2013 y 2014). Sin embargo, el hecho de que la película también haya sido completamente ignorada por los estudios hispánicos en lengua alemana parece una omisión, ya que es probablemente el primer largometraje alemán que da testimonio de cómo España, Cataluña y Barcelona se pusieron en escena en el paisaje cinematográfico alemán durante esta nueva fase de atracción turística³.

2. DEL LIBRO A LA PELÍCULA O «ALL YOU NEED IS LOVE»

Con unas 130 páginas, esta novela relativamente corta cuenta la historia de tres amigas, la Sra. Rettich, la Sra. Czerni y la narradora anónima en primera persona, que viajan en coche desde Fráncfort a España pasando por Francia. Primero viajan a Sitges y luego pasan algún tiempo en Barcelona antes de separarse y de que la Sra. Czerni y la narradora regresen a casa en tren, mientras que la Sra. Rettich viaja a Madrid para casarse con su «Pupsi», el apodo de su prometido español. En general, el texto fue bien recibido por la crítica. Wolfgang Rüger elogió la novela en el periódico *taz* en 1992, calificándola de «Meilenstein der leichthändig geschriebenen Unterhaltungsliteratur» [hito en la literatura de entretenimiento desenfadada]. Por su parte, Hans-Dieter Seidel (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*) la describió en 1998 como «eine Lästertafel der versteckten weiblichen Bosheit. So schmal der Umfang, so massiv die Selbstironie zwischen den Zeilen» [un manual de blasfemia de malicia femenina oculta. Tan breve en su extensión como masiva en su autoironía entre líneas].

Por tanto, las posibilidades de éxito de la adaptación cinematográfica no eran malas. Cuando la estafalaria película triunfó también en la proyección de

³ Quisiera dar las gracias a Alba González-Alamilla (Regensburg) y a Leonardo Álvarez Álvarez (Oviedo) por haber echado un ojo crítico sobre la redacción del presente artículo.



prueba ante la audiencia, la empresa soñó con un éxito de taquilla y quiso aumentar el número de copias para el estreno cinematográfico. Como la distribuidora Concorde no avaló sus intenciones, fue sustituida rápidamente por la competidora Jugendfilm y se pasó de 50 a 200 copias. Sin embargo, esto resultó ser un completo error de cálculo, ya que ni los críticos ni el público fueron receptivos a la película (Weingarten, 1999).

Puede que haya resultado contraproducente para el juicio de los críticos que Borowiak publicara sus experiencias como guionista durante el rodaje de la película en *Erste Zeile, letzte Klappe*, un diario satírico de una escritora en el mundo del cine, con motivo del estreno el 14 de mayo de 1998. Muestra de ello es que el *Tagesspiegel* consideró el diario como una «lehrreiche Einführung ins Filmgeschäft, aus der wir lernen können, auf welch wundersame Weise aus einem verrückten kleinen Buch ein ganz normaler deutscher Film wird» [instructiva introducción al negocio del cine, de la que podemos aprender la maravillosa forma en que un pequeño y absurdo libro se convierte en una película alemana completamente normal] (*Tagesspiegel*, 1998).

Otros críticos se sumaron al enjuiciamiento del libro y de la película, como Thomas Gross en el *taz*. El citado autor, en la estela demasiado visible de Adorno, fustigó la adaptación cinematográfica. La calificó como «die Zerlegung der aristotelischen Einheit» [el desmantelamiento de la unidad aristotélica] del libro «in quasi-industrielle Handlungsabläufe, die Formatierung der “Vorlage” im Sinne von filmischer Artgerechtigkeit und kassenmagnetischer Schauwertoptimierung» [en secuencias argumentales cuasi industriales, el formateo del «original» según las pautas de los géneros cinematográficos y la optimización de su valor del espectáculo para la taquilla] (Gross, 1998).

Pero incluso sin recurrir al libro, la película no salió indemne: *Der Spiegel* dijo que iba dirigida a «alle, die Pauschalreisekataloge für Literatur halten» [todos aquellos que consideran los catálogos de viajes combinados como literatura] (Kino in Kürze). El *Süddeutsche Zeitung* la tachó de «permanente[n] Klamauk» [*slapstick* permanente] (Knoben 1998). Y el *taz* estaba casi desesperado: «Im Ausland will diesen Quatsch niemand sehen, bei uns wird er für den «Deutschen Filmpreis 1998» nominiert. Herr, wirf Hirn vom Himmel!» [En el extranjero, nadie quiere ver esta tontería, aquí está nominada al «Premio Alemán de Cine 1998». Señor, dales un poco de sentido común] (*taz* 1998). Solo Seidel (1998) la elogió en el *Frankfurter Allgemeine Zeitung* afirmando que pocas veces «la transformación de un monólogo esencialmente interior en turbulencia cinematográfica ha tenido tanto éxito», o «esta divertida película, que mezcla con tanta rapidez la superstición y lo burlesco, el *slapstick* y las payasadas, que el diafragma del espectador se retuerce de placer».

Aunque no hubo consenso absoluto al respecto, las críticas fueron claramente desfavorables. En taquilla la película solo atrajo a un cuarto de millón de espectadores, por lo que quedó muy por debajo de las expectativas. Sin embargo, debido a la perdurable popularidad, en particular, de las actrices Iris Berben y Martina Gedeck, la película no ha caído completamente en el olvido y se ha emitido varias veces en televisión. La última en agosto de 2021 en un homenaje a Martina Gedeck en ARTE.



De hecho, el libreto satírico no puede ser llevado al cine sin más, y menos para un público más amplio. El texto no construye un arco dramático de suspense, ni hay acontecimientos episódicos, sino que el marco externo –viajar y hacer turismo por Barcelona– está lleno de juegos de palabras e ideas absurdas que se ponen en boca de los personajes. Esta falta de acontecimientos fue problemática para la versión cinematográfica, como afirma la propia Borowiak en *Erste Zeile, letzte Klappe*:

In dem Roman passiert nichts. Jedenfalls nichts, was man auf 90 Minuten Kino aufblasen könnte. Und Zenk [=der Produzent] fragt bereits vorsichtig an, ob man da nicht doch den einen oder anderen Mann auftauchen lassen könnte... eine kleine Liebesgeschichte...

«Irgendwie hat er recht.», muß ich gestehen.

«Obwohl er Produzent ist.» (p. 13)⁴

[En la novela no pasa nada. Al menos, nada que pueda convertirse en 90 minutos de cine. Y Zenk [=el productor] ya está preguntando cautelosamente si uno o dos hombres podrían aparecer en la película... una pequeña historia de amor...

«De alguna manera tiene razón», tengo que reconocerlo.

«Aunque sea productor.»]

La reelaboración de la película para convertirla en un guión viable llevó a ampliar el viaje con historias de amor para cada uno de los tres personajes femeninos. Aunque la Sra. Rettich (Iris Berben) ya tenía a su Pupsi (Sergi Mateu), no solo se le da un nombre español con Gonzalo, sino que aparece al final de la película, cuando acaba por no casarse con Rettich, sino con una estadounidense. Bart (Olli Dittrich), el novio de Czerni (Martina Gedeck), también solo se mencionaba en el libro. Sin embargo, se le da un papel protagonista en la película porque conduce tras las damas por miedo a que tengan un accidente, para disgusto de Czerni, que ya ha iniciado un romance con el español Felipe (Pep Munní). Y aunque la narradora en primera persona –llamada Sophie (Jeannette Hain) en la película– sigue soltera en el libro, la película le presenta al atractivo librero Bakunin (Thomas Heinze), que ha sido completamente reinventado. La trama se reestructuró, así, a través de varias subtramas y concluyó, al final, con las tres mujeres teniendo hijos.

Como la ampliación de la constelación de personajes también cambia la concepción de las tres protagonistas, aquí se les presentará brevemente de forma individual. En la película, la Sra. Rettich es una mujer atractiva con muchas aventuras que parece estar constantemente en una búsqueda amorosa. Conoció a Gonzalo en un viaje a Estados Unidos y pasó con él una temporada romántica en Florida, donde también tenía la idea de casarse. Lo que Gonzalo no sabe es que se quedó embarazada. Además, la Sra. Rettich lo ve como un buen partido porque procede de una familia adinerada que vive en la prestigiosa finca de Can Monmany, en Valldoreix, a unos 15 kilómetros al noroeste de Barcelona. La Sra. Rettich, sin embargo, no

⁴ Las cifras entre paréntesis remiten a los números de página de Borowiak (1999).



es hija de la tristeza: tan pronto fracasa su matrimonio, acabaría manteniendo una relación con un funcionario de los Mossos d'Esquadra, al que después echa de casa, y posteriormente con un francés.

Renate Czerni, por su parte, había conocido a su novio en el sindicato hacía 17 años. Las otras dos lo llaman simplemente Bart por su barba, que es también una expresión de su falta de atractivo masculino. Bart representa al típico aburrido alemán: correcto, rígido, torpe, testarudo y, por tanto, involuntariamente gracioso y poco masculino, pero, por otro lado, honesto y sincero. Habla sin parar, considera extraordinarios los acontecimientos más cotidianos y aburre a todo el mundo con ellos. No es de extrañar que Renata se enamore inmediatamente del primer hombre, Felipe, que le hace «in einer Stunde mehr Komplimente» [más cumplidos en una hora] que los que suele oír «in einem Jahr» [en un año] (55'). Con el tiempo, sin embargo, Renate descubre que Felipe no solo es atractivo, sino que, además, está casado.

Sophie, por su parte, lleva mucho tiempo locamente enamorada del librero Bakunin y se pone tan nerviosa que provoca todo tipo de accidentes cada vez que él se acerca a ella. Cuando su socio lo echa de la librería, Bakunin se dirige al sur, conoce a Bart y lo acompaña a Sitges, donde se reúnen todos los personajes. La elección de «Bakunin» hace referencia al anarquista del mismo nombre, cuya foto cuelga en la librería, pero que, por lo demás, no tiene nada que ver con el personaje. En el mejor de los casos, la elección de tal nombre puede interpretarse como un ligero efecto de alienación o exotización, pero su arbitrariedad es, por lo demás, ejemplo del humor absurdo que se trasladó del libro a la película.

Al incorporar las historias de amor, las relaciones de pareja se convierten en el motor central de la trama e, indirectamente, en el objetivo de la mujer en la vida, que se materializa en el amor y en la familia. Desde la perspectiva actual, esto puede parecer un giro conservador heteronormativo, pero tal valoración no haría justicia a la película. En primer lugar, la homosexualidad se integra en la trama como algo no problemático y, por tanto, normalizado por una simpática pareja gay en el episodio de Sitges. En segundo lugar, Frau Rettich y Renate Czerni demuestran ser mujeres sexualmente autodeterminadas. Los gemelos que Renate tiene al final de la película no son obviamente de Bart, sino el resultado de su aventura con Felipe.

Por supuesto, hay que tener en cuenta aquí el impulso cómico y satírico que lleva a caricaturizar a todos los personajes y a utilizar los estereotipos con gran efecto. El hecho de que la película haya conservado, no obstante, cierta frescura puede deberse al humor absurdo y a menudo infantil, que se basta a sí mismo en gran medida.

3. LA ROAD MOVIE COMO ESQUEMA NARRATIVO DE VIAJE: DE FRANCIA A CATALUÑA

A diferencia de la novela, en la que el viaje ocupa muy poco espacio, gran parte de la película se escenifica como una *road movie* (8'-53'), sobre todo porque hay dos grupos en la carretera: las tres mujeres y los dos hombres que las siguen.





Fig. 1. El cielo de Sitges contrasta con la lluvia de Fráncfort (*Frau Rettich, die Czerni und ich*, 35').

El género de la *road movie* surge con la motorización (cf. García Ochoa, 2018) y, en el caso de España, está históricamente ligado a la expansión de la red de carreteras. Después de la Guerra Civil se adoptó el Plan de Modernización de la Red de Carreteras Españolas en diciembre de 1950, en vista de la «extremada urgencia [de] la transformación de nuestra red de carreteras para acomodarla a las exigencias de la moderna circulación» (Ministerio, 1950, p. 76). Si la atención se centró en la red vial radial de la capital por ser la estructura de transporte más importante del país, se vinculó poco después al turismo: el primer Plan Nacional de Turismo, aprobado en 1953, se centraba en la conexión de destinos turísticos atractivos, con la Costa del Sol y la Costa Brava como protagonistas (Ministerio, 1953, p. 82). Esto también allanó el camino para numerosas producciones cinematográficas internacionales en España. Los viajes por las sinuosas carreteras costeras de la Costa Brava o Andalucía se convirtieron en un tópico cinematográfico, como en *Pandora y el Holandés Errante* (1951), *Spanish Affair* (1957), *Les bijoutiers du clair de lune* (1958), *It started with a Kiss* (1959) o *The Last Run* (1971).

Frau Rettich, die Czerni und ich también utiliza ampliamente los elementos de la *road movie*: encuentros inesperados (Bart y Bakunin), pequeñas aventuras en la carretera en forma de conflictos con otros conductores y con la policía, problemas con el coche y, por último, un viaje vertiginoso por sinuosas carreteras comarcales cuando la Sra. Rettich, furiosa por la boda cancelada, conduce en dirección a Barcelona y solo se detiene ante un policía de tráfico (1'22 -1'24).

Aunque el Ford Fiesta rojo que conduce contrasta irónicamente con los opulentos descapotables de lujo y técnicamente vanguardistas de las películas anteriores —incluidos modelos como el Ford Fairlane, el Pegaso Z-102, el Lincoln Futura y el BMW 503—, su denominación alude a un estereotipo español y al mismo tiempo expresa una Europa abierta de clase media que puede moverse libremente a través de las fronteras nacionales.



La dirección del viaje se inscribe a su vez en la tradicional metáfora norte-sur y remite a aquellos viajes de los europeos del norte en busca del soleado sur, como en el personaje de Bakunin, que simplemente quiere ir allí sin un destino concreto. Las diferencias climáticas entre Alemania y España se utilizan de forma estereotipada y contrastada: a la salida de Fráncfort, el cielo no solo está gris, sino que llueve a cántaros, mientras que la primera visión de España, con la apertura de las puertas del balcón, conduce de la oscuridad a la luz de la mañana en la playa de Sitges y se pierde entre las copas de las palmeras del Mediterráneo (fig. 1).

Insólitamente, el libro y la película también contraponen Francia a España. La señora Rettich se muestra sorprendentemente francófoba en el contexto del proyecto europeo y expresa drásticos prejuicios contra el «Kackland» [país de mierda]. Acusa a los franceses de chovinismo, los llama cerdos nacionalistas (cf. p. 22), aparte de que roban «wie ein Rabe, und das am liebsten aus dem geschlossenen Kofferraum» [como un caco, incluso en las narices de todos] (p. 23). Y las diatribas de odio de Rettich culminan con el hecho de que nunca se ha topado con «so etwas Bekacktes wie das Drecksfrankreich» [nada tan merdoso como la sucia Francia] y que «[das] Ganze [...] nur einen Sinn [hätte], nämlich den, daß man durch [Frankreich] hindurch fahren könne, direkt ins schöne gastfreundliche Spanien, ansonsten hätte Frankreich gar nichts auf der Landkarte zu suchen» [todo esto [...] solo tiene sentido que se puede atravesar [Francia] en coche y llegar directamente a la bella y hospitalaria España, de lo contrario Francia no tendría nada que hacer en el mapa] (p. 25).

En vista de la reconciliación de los antiguos «enemigos hereditarios», que han establecido una estrecha colaboración desde el Tratado del Elíseo de 1963, la actitud de la Sra. Rettich es insólita y sin ulterior explicación. Al parecer, su francofobia sirve, sobre todo, para valorizar a España, con la que se identifica en exceso, lo que se refleja en declaraciones como «¡el español es un sentimental! ¡Como yo!» (p. 34). Teniendo en cuenta el público objetivo más amplio, esto no podía simplemente continuar en la película. Aunque la francofobia de la Sra. Rettich permanece intacta e igualmente ofensiva, desde comentarios como «Franzosen bringen Unglück» [los franceses traen mala suerte] (1') hasta «Froschfresser» [comedores de ranas] (25') y «Kackland» [país de mierda] (29'), su aversión se justifica por el hecho de que se sintió muy decepcionada por un francés llamado Jean-Pierre y ahora traslada esto a toda la nación. Su francofobia queda así subjetivamente matizada en la película y ligada a su estado de ánimo, sobre todo cuando acaba de nuevo con un francés, esta vez llamado Jean-Jacques (1'28). Renate también contesta explícitamente que no todo el mundo es tan malo como Jean-Pierre y que la comida francesa sabe deliciosa (28').

4. DE SITGES A BARCELONA

La elección de Sitges como escala distingue al trío de mujeres del típico turismo de masas alemán. Aunque España se había consolidado como uno de los destinos vacacionales más populares desde los años sesenta, se asociaba sobre todo con vacaciones de playa y vida nocturna. Sobre todo, porque Francia e Italia eran



grandes competidores en términos turísticos y tenían, además de playas, una imagen de turismo cultural. En cambio, España, más allá de las playas de Baleares, Canarias, la Costa Brava y la Costa del Sol, era una gran desconocida. En los años ochenta, en la Costa Brava y en otros lugares también estaba en auge el turismo barato, dirigido sobre todo a los jóvenes y prometía una intensa vida nocturna. Cuando las tres señoras pasan en coche por Lloret de Mar, esto se refleja en la novela: «Da fahren wir nicht hin, keine Angst. Da sind schon alle europäischen Minderjährigen und Azubis, Gesellen und Stifte, um Schnitzel zu essen und sich reihum zu vögeln. Das ist das berühmte Lloret de Mar» [No vamos a ir allí, no te preocupes. Ya están allí todos los menores europeos y aprendices, titulados y cadetes, comiendo schnitzel y follando entre ellos. Es el famoso Lloret de Mar] (p. 29 s.).

«No vamos a ir allí, no te preocupes». La novela busca así explícitamente una España diferente y contrapone la imagen de los castillos hoteleros como murallas de defensa tras el paseo de la playa a la ciudad más pequeña de Sitges, que «sich beharrlich geweigert [hat], grobe Klötze ins Städtchen zu bauen. Nur ein Kompromißklotz wurde errichtet, in zwanzig Minuten Entfernung» [se negó obstinadamente a construir grandes bloques en el pueblo. Solo se levantó una solución de compromiso, a veinte minutos] (p. 38). Además, Sitges es retratada como un reducto homosexual y, por tanto, también es un lugar alternativo en otros aspectos. La película se rodó principalmente en el Passeig de la Ribera y en la Platja de la Fragata. Desde el balcón de su habitación del hotel (Passeig de la Ribera 15), las mujeres tienen una hermosa vista al mar, a la playa y al paseo marítimo. En otros planos también se ven las escaleras del Baluard o la emblemática iglesia de Sant Bartomeu i Santa Tecla (por ejemplo, 42'), que dan a la ciudad una profundidad histórica en contraste con bastiones turísticos como Benidorm.

Después aparece la atracción principal del viaje: Barcelona. Mientras que en la representación de las metrópolis ha surgido desde los años treinta una perspectiva vertical, modelada a partir de los rascacielos de Manhattan, esto no se aplica a Barcelona. La primera razón es que no había torres comparables, y la segunda es que la especial ubicación de la ciudad, entre el Mediterráneo y la montaña, invita a una perspectiva horizontal. Almodóvar ha escenificado esto de forma prototípica en *Todo sobre mi madre*. Aunque la protagonista, Manuela (Cecilia Roth), viaja a la capital catalana en tren, el trayecto a través de un largo túnel, al final del cual aparece una luz, termina con un corte a planos de helicóptero que primero se pasean por las verdes colinas de la sierra de Collserola antes de revelar una embriagadora vista de la ciudad ligeramente inclinada e iluminada por la noche. La transformación fílmica del viaje en tren en un vuelo confiere a la metrópoli un aspecto quasi mágico, acompañado musicalmente de la canción *Tajabone* del senegalés Ismael, lo que confiere a la escena una dimensión transcultural y subraya la apertura cosmopolita de la ciudad portuaria.

La aparición de la ciudad en *Frau Rettich, die Czerni und ich* es menos rica en referencias, pero igual de himnica. También aquí se buscaba una vista horizontal, que se realizó en Montjuïc (53'): Los dos coches giran desde la calle dels Taroners hacia la carretera de Montjuïc. La cámara se eleva por encima de la carretera en pendiente y mira hacia el sur, hacia la ciudad, con el impresionante Edificio Colón





Fig. 2. La vista de Barcelona: nubes grises con música hímnica (53').

a la derecha y la Sagrada Familia a lo lejos a la izquierda, y se acerca ligeramente al paisaje (fig. 2). Se acompaña de la canción *Barcelona*, cantada por Freddie Mercury y Montserrat Caballé, un himno a la ciudad cuyo nombre se repite como una plegaria. Las imágenes van acompañadas de la letra «Barcelona - Such a beautiful horizon / Barcelona - Like a jewel in the sun / Por ti seré gaviota de tu bella mar», que desgraciadamente no funciona del todo en términos de semántica texto-imagen. Aunque el sol brilla, el cielo es gris a lo lejos, de modo que el horizonte no es visible, y lo que es más grave, el mar no es visible en absoluto desde esta perspectiva. Como paréntesis auditivo, la música también abarca el siguiente corte: el viaje en coche continúa por Via Laietana hacia la Mole y La Barceloneta, filmado de forma similar con un *travelling* hacia arriba hasta que toda la sección inferior genera un efecto «neoyorquino». El movimiento ascendente, la vista sobre la ciudad, la imagen del amplio bulevar y el dúo orientado hacia la música de ópera tienen un efecto sublime y edificante.

Sin embargo, la propia canción de Freddy Mercury y Montserrat Caballé abre otros niveles de significado, ya que combina la cultura internacional y la local en el contexto de la hospitalidad, por un lado, y entrelaza la cultura popular y la clásica, por otro. Dos aspectos que, sin duda, pueden entenderse como una conexión programática para la nueva imagen de Barcelona. La canción vuelve a sonar en la película en el plano de la despedida de Barcelona, mientras la cámara sigue ascendiendo en posición cenital por encima de una azotea y al mismo tiempo gira hacia la calle y muestra una última vista de la ciudad de noche (1'28). El episodio en la metrópoli (53'-1'28) queda, así, claramente enmarcado musicalmente y elevado a un himno de la capital catalana. Esto se corresponde con el hecho de que ambas escenas son los *travellings* más elaborados y, por tanto, más costosos de la película, lo que revela la importancia que se concede a la puesta en escena de la ciudad de manera que resulte atractiva. Veamos ahora qué imagen contiene realmente este marco.

En el libro, Barcelona se retrata a través del Museo Picasso (p. 77), el programa de televisión en la habitación del hotel (p. 82), una breve digresión sobre el personaje de Gaudí (p. 88) y una excursión de compras al Corte Inglés (p. 103). Al final del texto, sin embargo, la Sra. Rettich viaja a Madrid, donde vive su «Pupsi». La película, en cambio, ha prescindido de la capital española y ha trasladado al novio a Barcelona, de manera que todo se concentra en Cataluña.

La mencionada fusión de cultura popular y clásica también se aprecia en la novela, sobre todo en la apropiación lingüística y asociativa del Modernismo catalán. El «Parq Güell» (p. 93) –el error ortográfico indica que el conocimiento del castellano o del catalán no estaba muy extendido a principios de los noventa– se describe así:

Güellpark.
Lebkuchenhäuschen.
Wie aus Lebkuchen. Sind aber Kacheln.
Und Spargelschornsteine.
Wie Pimmel.
Sind aber emailliert. Wir nehmen ein Taxi. (p. 88 s.)

[Parque Güell.
Casita de pan de jengibre.
Como de pan de jengibre. Pero son azulejos.
Y chimeneas de espárragos.
Como un pito.
Pero están esmaltados. Tomamos un taxi.]

La arquitectura de Gaudí se percibe aquí con comparaciones y metáforas típicamente alemanas. En los años ochenta, la casa de pan de jengibre era todavía un dulce navideño popular que podía colocarse en la mesa de Navidad como un belén. Al mismo tiempo, como sueño infantil, remite a *Hansel y Gretel*, uno de los cuentos de hadas más famosos de los hermanos Grimm, donde representa la seductora morada de la bruja, a cuyas dulces tentaciones no pueden resistirse los dos niños. La casa de jengibre, como componente de los deseos infantiles, transforma así Barcelona en un pequeño Jauja.

La comparación de las chimeneas con los espárragos también puede entenderse culturalmente como una «visión alemana», ya que la «temporada del espárrago» en abril y mayo está plagada de emoción en el país germano y declara a esta verdura como un manjar. En una continuación figurativa de los espárragos, Sophie recurre entonces a los genitales masculinos y rompe con la isotopía culinaria, lo que se corresponde con el humor transgresor de la novela. El único aspecto inusual es la perspectiva femenina, que también confiere a la ciudad de Barcelona una carga sexual.

También existe en la película una escena en el Parc Güell, si bien no se asume la descripción de la novela, al no mostrarse ni las torretas ni el trencadís. Inicialmente aparece más bien en primer plano la zona del Pòrtic de la Bugadera, claramente más sobria (1'05-1'06). En mi opinión, esto refleja una peculiaridad de la puesta en escena de Barcelona, que tiene que ver con el hecho de que las coloridas fachadas y ornamentos de los edificios del Modernismo pueden resultar problemá-





Fig. 3. La secuencia del Parc Güell comienza en el visualmente discreto Pòrtic de la Bugadera (1'05).

ticos para la narración cinematográfica. Llamen la atención por su esplendor visual y, por tanto, tienden a distraer de los personajes y de la trama. En *Todo sobre mi madre*, Almodóvar ha sabido sortear este dilema: cuando Manuela (Cecilia Roth) llega a la Sagrada Familia en taxi, ésta se enfoca brevemente, pero inmediatamente después solo aparece como un reflejo en la ventanilla del coche. Algo parecido hace con la exuberante fachada del Palau de la Música Catalana: La Agrado (Antonia San Juan), la amiga de Manuela, vive en la casa de Sant Pere Més Alt 10, justo enfrente de la sala de conciertos, cuyas coloridas columnas exteriores pueden verse brevemente a través de la ventana. Aunque Almodóvar utiliza los emblemas de la ciudad para anclar claramente a sus personajes en el lugar, no los pone en escena a modo de postales turísticas, sino que se limita a insinuar su presencia a través de fragmentos sin permitir que compitan con la trama.

Frau Rettich, die Czerni und ich procede de forma similar, comenzando la nueva secuencia en el menos intrusivo Pòrtic de la Bugadera para que el diálogo pueda pasar a primer plano (1'05). Después de introducida la trama, las imágenes muestran lados más coloridos del parque tras un corte, concretamente un medallón bajo el techo de la Columnata dórica⁵. Lingüísticamente hablando: mientras se introduce el rema, el decorado pasa a un segundo plano, y solo cuando se ha convertido en tema, los estímulos visuales del parque adquieren mayor presencia (fig. 3).

Las playas en las que Renata y Felipe corren hacia el agua (1'05)⁶ y el Telefèric del Port, en cuya góndola el narrador besa a Bakunin por primera vez (1'08),

⁵ Por cierto, no se trata de un caso aislado: el Pòrtic de la Bugadera también puede verse como motivo habitual para escenificar diálogos en *Art Heist* (2004, 42').

⁶ Aunque las escenas se rodaron en la playa de Sitges, la película sugiere que se trata de Barcelona.

se erigen en lugares habituales de los encuentros románticos (y del turismo). De forma muy similar, los personajes de Cédric Klapisch se acercan por primera vez en el Telefèric (1'00). Ese es solo un paralelismo: al igual que los estudiantes de *L'Auberge espagnole* (1'09), Renate y Felipe también salen a bailar en el tradicional salón de baile La Paloma de la calle del Tigre (1'15).

Cabe destacar la localización frente a la que Bart se emborracha durante sus problemas de pareja con Renate, en concreto, el monumento a Antonio López y López en la plaza del mismo nombre (1'17). Fue retirado en 2018 porque el banquero barcelonés se había enriquecido, entre otras cosas, gracias al tráfico de esclavos. Estos antecedentes aún apenas se conocían a mediados de los años noventa, por lo que las peticiones para cambiar el nombre de la plaza y la retirada de la estatua no se hicieron oír hasta después de 2010. En la película, por tanto, la escenografía debe entenderse simplemente como una imagen urbana con una referencia al periodo de auge económico y a la modernización.

En general, Barcelona se presenta como una ciudad muy atractiva para los turistas, que ofrece de todo, desde playas hasta cultura y compras. Aunque la idealización de la metrópoli no sea del todo acertada desde el punto de vista estético debido a la mencionada incongruencia entre imagen y sonido, Barcelona se estiliza de una forma nunca vista en el cine alemán anterior.

5. EL MULTILINGÜISMO EN *FRAU RETTICH, DIE CERZNI UND ICH*

Mientras que el conocimiento del francés estaba muy extendido en Alemania en los años ochenta –hoy está en retroceso–, no ocurría lo mismo con el español. El auge del español comenzó en los años noventa y así se refleja en el fuerte aumento del número de estudiantes de español en los centros de educación de adultos, que pasó de 169 186 (1995) a 212 127 (1998), y en los institutos, de 69 840 (1998/99) a 88 391 (2000/01) (Christ, 2004).

Por lo tanto, es lógico que el conocimiento del español por parte de los personajes de la novela esté específicamente motivado. Así, la Sra. Rettich es profesora de español y sus compañeras aprenden español para ir a la boda con ella. El español desempeña principalmente un papel lingüístico en la novela intercalando palabras sueltas como «novio» o citas de canciones españolas como «Caminante, no hay camino, se hace camino al andar» (p. 69). En contadas ocasiones, incluso creando pasajes que mezclan los dos idiomas, motivados por el hecho de que la Sra. Rettich está borracha y se vuelve emocional: «Dieser Film, película, bringt die edelste Saite in mir zum Klingeln, sonar, die Fledermäuse, murciélagos, umtanzen Laternen, was heißt jetzt Laterne, egal, la luna está llena, der Mond ist knüppeldick voll, wie ich, wenn la noche wie ein samtenees Tuch auf uns herniederbrettern tun, dir beiwohnen, fummeln, machen?» [Esta película, *película*, hace sonar la cuerda más noble que hay en mí, *sonar*, los murciélagos, *murciélagos*, bailan alrededor de los farolillos, ¿cómo se dice farolillo en castellano?, no importa, *la luna está llena*, la luna está llena hasta los topes, como yo, cuando *la noche* como un paño de terciopelo desciende fuertemente sobre nosotros, estar contigo, tantear, hacer...] (p. 116)].



El catalán, en cambio, apenas tiene protagonismo y la Sra. Rettich lo tacha, dentro de su francofobia, de «eine furchtbare Sprache, es ist so verwandt dem Französischen. Carrer, tot, per» [lengua terrible, está tan emparentada con el francés. *Carrer, tot, per*] (p. 31).

Aunque estos juegos lingüísticos no tienen continuidad en la versión cinematográfica, ésta adopta un perfil multilingüe inusualmente amplio como para compensarlo. Alemania es tradicionalmente uno de los países del doblaje, lo que ha llevado a una supresión constante del multilingüismo en el cine. Incluso después del cambio de milenio, las películas multilingües a veces seguían estando completamente germanizadas, aunque el perfil lingüístico sea un aspecto central a nivel argumental y significativo. Al igual que sucede en *Joyeux Noël* (2005) de Christian Carrière, una película sobre la Primera Guerra Mundial en la que soldados británicos, franceses y alemanes confraternizan por su propia autoridad durante el primer invierno de la guerra (cf. Junkerjürgen, 2019a, pp. 318-321, 323). Perteneció al género aún joven de las películas del patrimonio europeo, en las que el multilingüismo ya está anclado a nivel conceptual (cf. Kruse, 2019, pp. 111-114).

Por esta razón, la dimensión lingüística de la película, con un total de cinco lenguas a finales de los años noventa, envía una clara señal en la dirección del multilingüismo. Además del alemán como lengua principal, el inglés, el francés, el castellano y el catalán están presentes en mayor o menor medida. El inglés se escucha sobre todo en varias canciones, entre ellas *When a child is born* (1'30) o la mencionada *Barcelona*, que, a su vez, está cantada en forma bilingüe. Por lo demás, solo Dickie (Dirk Bach) habla inglés con unos ingleses en Sitges (41'). El francés está más presente también en canciones como *Au nom de l'amour* de Cora (15'), en el restaurante (25') o en conflictos con el tráfico o con la policía (32'; 40'), y cuando la Sra. Rettich vuelve a tener una pareja francesa al final, enseña a los demás su idioma (1'29). El castellano (en la película: español) es fundamental en la trama, ya que la película comienza con escenas del curso privado de idiomas de la Sra. Rettich en las que ella habla y los demás tienen que traducir (2'; 3'; 9'). La Sra. Rettich sigue hablando castellano en Sitges (35') y con un funcionario de los Mossos d'Esquadra, con el que también entabla una relación (1'24). Como anécdota, se cita una *punchline* de *Terminator II* (1991) en una escena de *slapstick* cuando a la Sra. Rettich le da un ataque en el banquete de boda, arranca el bufé y la tarta de boda de las mesas, coge dos botellas de champán, se da la vuelta y grita «¡Hasta la vista, baby!»⁷, probablemente la frase en castellano más famosa en el mundo germanoparlante de la época⁸.

A diferencia de la novela, el catalán tiene una fuerte presencia, que también se utiliza para crear un efecto sorpresa en ambos casos. En Sitges, Renate y Sophie se horrorizan al darse cuenta de que la gente habla catalán y de que su curso de español no ha servido para nada (36'). La supuesta suegra de la Sra. Rettich (49') y la mujer de Felipe (1'15) también hablan catalán.

⁷ Para más información al respecto, véase Alonso-Villa (2019, p. 198 y ss.).

⁸ Para mantener el cambio de idioma en la versión española, optaron por el japonés y formularon «Sayonara, baby».

Para garantizar la adecuada comprensión ante esta inusitada diversidad lingüística, la película sigue distintas estrategias: mientras que frases de saludo como «Hola, ¿qué tal?» no se traducen, las frases más complejas pronunciadas por la Sra. Rettich van seguidas de sus correspondientes traducciones. Toda comunicación más compleja, como en un restaurante o durante las discusiones en la carretera o con las autoridades, se subtitula. Además, algunos personajes actúan como *code-switcher*, el más importante de ellos la Sra. Rettich, que es la única que habla todos los idiomas, incluso el catalán. Por otra parte, el seductor Felipe habla alemán y, por tanto, puede flirtear con Renate (42'), un policía francés también habla alemán (39'), y Bakunin puede comunicarse en francés (39'; 41') y también utiliza espontáneamente frases hechas en español, aunque no se sabe cómo las ha aprendido. Sin embargo, parece creíble porque, como librero, representa un cierto estatus formativo. A la inversa, esto se corresponde con el hecho de que Bart y Renate, como representantes de la clase obrera, son los que tienen menos conocimientos de lenguas extranjeras.

6. NARRATIVAS DE CONTACTO INTERCULTURAL: *FRAU RETTICH, DIE CZERNI UND ICH* COMO BÚSQUEDA AVENTURERA

En la historia de la literatura europea se observan tres patrones narrativos básicos en la escenificación de los contactos interculturales: en primer lugar, la búsqueda aventurera con posterior retorno; en segundo lugar, el descubrimiento del paraíso y el abandono de la patria; y, en tercer lugar, la eterna búsqueda de la felicidad.

El texto de referencia de la búsqueda aventurera con posterior regreso a casa es la *Odisea* de Homero, que también se convirtió en un modelo de la literatura de aventuras. Este esquema se caracteriza por el hecho de que alguien abandona su tierra natal para superar pruebas en lugares lejanos y regresar después en un estado de madurez. Por tanto, no se trata solo de un movimiento prototípico a través del espacio de ida y vuelta, sino también de una estructura iniciática, como se ha demostrado en la literatura, por ejemplo, en las obras de Julio Verne (*cf.* Verne, 1973). En consecuencia, los viajeros asumen un nuevo estatus social tras su regreso.

La contrapartida es el descubrimiento del paraíso y el abandono del hogar, ya que los personajes han encontrado una nueva identidad en la distancia, generalmente vinculada a una nueva filiación social, que con frecuencia se sella en forma de relación amorosa. Esta narrativa, a menudo crítica con la civilización y la sociedad europeas, se plasmó en la *Robinsonada* y en las numerosas adaptaciones de la historia del Motín en la *Bounty*, estrechamente vinculadas a la historia de la colonización. El cine ha adoptado con éxito este modelo: junto a representaciones prototípicas como *The Bounty* (1984), formulaciones más recientes de la narración han criticado con más fuerza la explotación de la naturaleza, logrando a veces un enorme éxito de público, como en *Bailando con lobos* (1990) y *Avatar* (2009).

Y, en tercer lugar, se encuentra la constante búsqueda de la felicidad o la figura del eterno trotamundos. En la historia cultural europea, se consideraba sobre todo una maldición y se fijaba en leyendas como la del Holandés Errante. Hubo



que esperar a la literatura moderna para que la figura de aquel trotamundos se reconociera como una oportunidad o se utilizara como metáfora general del viaje de la vida, como se formula sucintamente en el poema *Peregrino*, de Luis Cernuda.

Según esta pequeña tipología, *Frau Rettich, die Czerni und ich* se adscribe en buena medida a la búsqueda de aventuras, en la que estas se asocian no solo a los peligros del viaje, sino, sobre todo, a desafíos amorosos. Al final, las tres acaban embarazadas en el salón de su casa y fundan una familia, Sophie y Renate firmemente emparejadas con Bakunin y Bart. A primera vista, esto puede parecer una confirmación de la estructura básica conservadora de este patrón. Sin embargo, las otras narrativas de la película también han dejado su huella: Renate Czerni tiene gemelos, pero presumiblemente no de Bart, sino de su breve relación con Felipe. El hombre español, en general, es retratado tanto por la Sra. Rettich como por Renate como el contramodelo erótico del alemán, caricaturizado por Bart, sobre quien Sophie pregunta burlonamente si es posible quedarse embarazada de él (15'). Cuando Bart hace la maleta y saca del armario unos pantalones blancos de canalé con una abertura, que la cámara capta en primer plano (18'), queda finalmente señalado como un hombre carente de interés erótico. Felipe, en cambio, no solo es físicamente atractivo, sino que, además, aparece caracterizado como propietario de una bodega de champán y se le asocia con la excitación, el erotismo y la alegría de vivir a través de aquel producto. Lo mismo ocurre con Gonzalo, porque según la señora Rettich es «schön und klug, und, ah, vom Sexual gar nicht erst zu reden» [guapo e inteligente, y, ah, por no hablar de lo sexual] (12'). Sin embargo, la otra cara estereotipada del español es que no es fiel. Así pues, la Sra. Rettich representa en última instancia a una eterna buscadora y, aunque acaba manteniendo una relación con un francés, se la sigue viendo sola en Navidad y en una foto con un bebé.

Hay pasajes más breves en la novela con reflexiones culturales comparativas que muestran que las cuestiones identitarias están definitivamente presentes. Para la narradora en primera persona (es decir, Sophie en la película), se trata de su primer viaje al sur, que va acompañado de sentimientos de alienación (p. 29). Es, por tanto, un personaje totalmente provinciano que ha sido socializado exclusivamente conforme a los estándares alemanes y carente de experiencia intercultural alguna. En consecuencia, las experiencias de contraste climático, que ya se han mencionado brevemente, desempeñan un papel importante: lluvia en Fráncfort, sol en Sitges. Haciendo referencia a conocidas teorías climáticas, por ejemplo, en relación con el trato que la gente da a su cuerpo, llega a la conclusión de que los alemanes se desnudan completamente en el extranjero cuando brilla el sol (p. 41). También tiene problemas con el sol en la playa, cuyos efectos obviamente no ha aprendido a manejar (p. 47). Al final, sin embargo, el clima es la razón por la que, en realidad, no quieren volver a Alemania: «Dort, wo wir hinfahren, scheint nie die Sonne. Dort senkt sich der Himmel schon morgens» [El sol nunca brilla allí a donde vamos. Allí, el cielo ya está oscuro por la mañana] (p. 124).

Más inusual es una breve comparación entre la crianza y la infancia en Alemania y España. La narradora cree que la infancia en España es mucho más agradable que en su país de origen. Identifica la razón de esto en la existencia de una interacción más directa entre las generaciones y en una pedagogía de la honestidad



que no elogia a los niños por todo. «Nur so» [Solo así], concluye, «wird aus einem gesunden Kind ein hoffnungsfrohes, beschwingtes Balg und nicht so ein lebensuntüchtiger Kindheitskloß, kein Michael-Schanze-Jammerlappen, der denkt, alle Erwachsenen wären wie Lilo Pulver» [se consigue que un niño sano se convierta en un mocoso alegre y esperanzado y no en un bollito de infancia no apto para la vida, no en un quejica de Michael Schanze que piensa que todos los adultos son como Lilo Pulver] (p. 87).

La referencia a dos celebridades de la televisión infantil –Michael Schanze presentó un exitoso concurso escolar llamado *1, 2 oder 3* en la ZDF entre 1977 y 1985, y Lilo Pulver entró en televisión después de su carrera cinematográfica y apareció en la versión alemana de *Barrio Sésamo*– puede entenderse como un comentario autocrítico. Mientras que en España los niños se educan a través de la interacción personal, en Alemania solo existen modelos mediáticos porque los adultos de carne y hueso parecen estar ausentes en la vida real. Sin embargo, la novela no profundiza lo suficiente en estos contextos, por lo que no se puede valorar el alcance de estas afirmaciones aisladas.

A su vez, la película escenifica el contacto intercultural como una historia de amor, aunque refractada a través del prisma de los tres diferentes personajes femeninos, que presentan actitudes tanto conservadoras como progresistas a su búsqueda personal. Al hacerlo, la película no se compromete ni emite juicios morales, sino que escenifica la coexistencia de diferentes concepciones sin privilegiar una de ellas.

7. CONCLUSIONES

En términos cinematográficos y de historia cultural, *Frau Rettich, die Czerni und ich* refleja un mayor interés por Barcelona tras su reestructuración como consecuencia de los Juegos Olímpicos de 1992. El contacto intercultural se escenifica en forma de historias de amor heterosexual. Por un lado, la película se inscribe así en un patrón común de (co)producciones realizadas en los años cincuenta y sesenta en el transcurso del acercamiento del régimen franquista a los EE. UU. y centradas en encuentros amorosos entre estadounidenses y españoles en suelo español, como *Pandora y el Holandés Errante* (1951), *Spanish Affair* (1957), *It started with a kiss* (1959) y *The Pleasure Seekers* (1964). Existe incluso un ejemplo de relaciones hispano-alemanas, en concreto, la coproducción *Ein fast anständiges Mädchen / Una chica casi formal*, de Ladislao Vajda, de 1963, en la que la mencionada Lilo Pulver interpreta a una «especialista en lenguas extranjeras» alemana que acompaña a su jefe en un viaje de negocios a Madrid, donde no solo se enfrenta a numerosas peculiaridades típicamente hispanas, sino que también se enamora y acaba quedándose allí. A excepción de *Pandora y el Holandés Errante*, ambientada en la Costa Brava, todas las películas tienen en común Madrid como punto de partida o lugar central de la trama. *Frau Rettich, die Czerni und ich*, por su parte, muestra cómo Barcelona adquirió una presencia significativa a partir de la década de los noventa, un desarrollo que culminó internacionalmente en *Vicky Cristina Barcelona* (2008). En el caso de Alemania, Barcelona ocupa desde entonces una posición destacada en la popularidad audiovisual de la que Madrid está muy lejos, si bien la visibilidad de la



capital española ha aumentado significativamente desde finales de la década de 2010 gracias a producciones de éxito de Netflix como *La casa de papel* y *Élite*.

Al mismo tiempo, *Frau Rettich, die Czerni und ich* también preludia el género de la comedia de choque cultural, cuya historia de éxito comenzó con *My Big Fat Greek Wedding* (2002) y *L'Auberge espagnole* (2002) y continuó con *Spanglish* (2005) y *Mama ihm schmeckt's nicht* (2009), entre otras. Sin embargo, a diferencia de las producciones estadounidenses, la película, al igual que *L'Auberge espagnole*, se sitúa en un contexto reconociblemente europeo. Ambos títulos reflejan una euforia europea que solo se apagó en 2005, cuando una mayoría de franceses rechazó en referéndum el tratado constitucional de la UE (cf. Giukin, 2007, p. 267 s.). Esta euforia se basaba, entre otras cosas, en la experiencia de una mayor movilidad gracias al Acuerdo de Schengen, al que España se adhirió en 1991, lo que supuso la supresión de los controles fronterizos en 1995, pocos años antes de que se rodara la película. En consecuencia, la película muestra a una clase media que viaja por Europa en coches pequeños y disfruta allí de todas las libertades de circulación.

Además, esta euforia se manifiesta también en el aspecto lingüístico: mientras que en las producciones estadounidenses son, sobre todo, dos lenguas las que se contraponen a este respecto, la representación del multilingüismo en las producciones europeas corresponde al proyecto europeo de respeto de la diversidad lingüística. Al igual que en *Frau Rettich, die Czerni und ich*, en la que se utilizan cinco lenguas, el multilingüismo también está constantemente presente en la comunidad de estudiantes que comparten piso en *L'Auberge espagnole*, con representantes de siete nacionalidades. Al mismo tiempo, la película aborda los inicios de la difusión masiva del español en Alemania. En ambas películas, el aprendizaje de las propias lenguas extranjeras sigue desempeñando un papel que se aborda en varias escenas, mientras que este ya no es el caso en películas más recientes sobre el contacto cultural, como la película Erasmus catalana *Júlia ist* (2017), porque ya se espera que los personajes tengan conocimientos de lenguas extranjeras (cf. Junkerjürgen, 2019b, p. 150).

Si las lenguas extranjeras en las películas bélicas formaban parte a menudo de un discurso pacifista (cf. Junkerjürgen, 2019a), cabe preguntarse qué función tenían en el proyecto europeo a finales de los años noventa cuando la paz parecía en gran medida asegurada. En *Frau Rettich, die Czerni und ich* las lenguas extranjeras forman parte firmemente de un proyecto amoroso-sexual, en el sentido en que Umberto Eco describió una vez al programa Erasmus como una «revolución sexual» porque produjo la primera generación de europeos. Pero para ello no hace falta el programa Erasmus. *Frau Rettich, die Czerni und ich* demuestra que se puede conseguir sin financiación institucional: al final, la Sra. Rettich y Renate se quedan embarazadas de dos españoles. Parte de la fase eufórica del proceso de unificación y de fusión europea es que estos acontecimientos se escenifican en tono de comedia, sin picos dramáticos. La Sra. Rettich conoce Europa a través de amoríos interculturales que cambian con frecuencia; además Renate tiene gemelos con Felipe sin que Bart sepa nada de ello. Pero nada de esto plantea un problema.

RECIBIDO: 9.9.2024; ACEPTADO: 27.1.2025.



BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO-VILLA, Cristina (2019). John Wick and the multilingual kick. En Gala Rebane y Ralf Junkerjürgen (Eds.), *Multilingualism in Film* (pp. 197-207). Peter Lang.
- ANTONIAZZI, Sara (2021). *Barcelona en pantalla. Una ciudad de cine*. Catarata.
- AUBERT, Jean-Paul (2019). *Barcelona mise en scènes*. Espaces et signes.
- BOROWIAK, Simone (1999). *Frau Rettich, die Czerni und ich. Erste Zeile, letzte Klappe. Zwei Kultbücher in einem Band*. Goldmann.
- CHRIST, Ingeborg (2004). Zur Stellung der spanischen Sprache in Deutschland, https://publications.iai.spk-berlin.de/receive/riai_mods_00001380 [última consulta 10 de julio de 2024].
- GARCÍA OCHOA, Santiago (2018). Viajes con sentido: Notas para una historia del cine español on the road. *Revista Latente*, 16, 141-162.
- GIUKIN, Lenuta (2007). Europe at the Age of Ideals: (Trans)National Identities in French Cinema. *Excavatio: Emile Zola and Naturalism*, 22:1-2, 263-272.
- GROSS, Thomas (1998). Ich war eine Fußmatte. *taz*, 14/05/1998, 17. <https://taz.de/Ich-war-eine-Fussmatte/!1344868/> [última consulta 10 de julio de 2024].
- JUNKERJÜRGEN, Ralf (2019a). Rompre l'incommunication. Le rôle du plurilinguisme dans deux films sur la Première Guerre mondiale (*La Grande Illusion; Joyeux Noël*). *Romanische Studien*, 9, 311-323. <https://www.romanischestudien.de/index.php/rst/article/view/600> [última consulta 29 de mayo de 2024].
- JUNKERJÜRGEN, Ralf (2019b). Multilingual Europe. Discourses of Identity in the Erasmus Movies *L'Auberge espagnole* and *Júlia ist*. En Gala Rebane y Ralf Junkerjürgen (Eds.), *Multilingualism in Film* (pp. 137-151). Peter Lang.
- JUNKERJÜRGEN, Ralf y SCHOLZ, Annette (2022). *Barcelona, Costa Brava und Co. Reiseführer zu den Orten des Kinos*. Schüren.
- KINO IN KÜRZE. Frau Rettich, die Czerni und ich. *Der Spiegel*, 10/05/1998. Link: <https://www.spiegel.de/kultur/frau-rettich-die-czerni-und-ich-a-240a694a-0002-0001-0000-000007892255> [última consulta 10 de julio de 2024].
- KNOBEN, Martina (1998). Irren ist nicht nur männlich. *Süddeutsche Zeitung*, 14/05/1998, 20.
- KRUSE, Thea (2019). Migration, Multilingualism and European Heritage: The Biopics *Django* (2017) and *Vor der Morgenröte* (2016). En Gala Rebane y Ralf Junkerjürgen (Eds.), *Multilingualism in Film* (pp. 109-135). Peter Lang.
- MINISTERIO DE INFORMACIÓN Y TURISMO (1953). Plan Nacional de Turismo. Disponible en: [https://www.segittur.es/wp-content/uploads/2021/02/Proyecto-Plan-Nacional-de-Turismo - Ministerio-de-Informacion-y-Turismo-1953-1.pdf](https://www.segittur.es/wp-content/uploads/2021/02/Proyecto-Plan-Nacional-de-Turismo-Ministerio-de-Informacion-y-Turismo-1953-1.pdf) [última consulta 8 de julio de 2024].
- MINISTERIO DE OBRAS PÚBLICAS (1950). Plan de Modernización de la Red de Carreteras españolas. Disponible en: https://www.mitma.es/LIBROS_ESCANeados_WEB/3645_1950_Plan_Modernizacion_Red_Carreteras.pdf [última consulta 8 de julio de 2024].
- OSÁCAR, Eugeni (2013). *Barcelona una ciudad de película*. Dièresis y Ajuntament de Barcelona.
- OSÁCAR, Eugeni (2014). *Catalonia movie walks*. Dièresis y Generalitat de Catalunya.



- RIEDNER, Fabian (2022). Primetime-Check: Donnerstag, 12. Mai 2022. *Quotenmeter.de*. <https://www.quotenmeter.de/n/134290/primetime-check-donnerstag-12-mai-2022> [última consulta 8 de julio de 2024].
- RÜGER, Wolfgang (1992). Das Feuilleton wischt gründlich nach. *taz*, 24/06/1992, 17, <https://taz.de/Archiv-Suche/11664862&s=Frau%2BRettich%2Bdie%2BCzerni%2Bund%2Bich&SuchRahmen=Print/> [última consulta 10 de julio de 2024].
- SEIDEL, Hans-Dieter (1998). Wider den Komödienkoller: *Frau Rettich, die Czerni und ich* im Kino. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15/05/1998, 45.
- TAGESSPIEGEL (1998). Frau Rettich, die Czerni und ich. *Tagesspiegel*, 14/05/1998. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/frau-rettich-die-czerni-und-ich-572416.html> [última consulta 29 de mayo de 2024].
- TAZ (1998). Frau Rettich, die Czerni und ich. *taz*, 14/05/1998, 25, <https://taz.de/Archiv-Suche/11344904&s=Frau%2BRettich%2Bdie%2BCzerni%2Bund%2Bich&SuchRahmen=Print/> [última consulta 10 de julio de 2024].
- VIERNE, Simone (1973). *Jules Verne et le roman initiatique*. Éd. du Sirac.
- WEINGARTEN, Susanne (1999). Der Tester hat immer recht. *Der Spiegel*, 22, 30/05/1999 <https://www.spiegel.de/kultur/der-tester-hat-immer-recht-a-1a1c5297-0002-0001-0000-000013470611> [última consulta 10 de julio de 2024].

