
De amores y lenguajes Análisis del proceso transpositivo de *Pequeña flor*

About love and language Analysis of the transpositional process in *Pequeña flor*

Bruno Pedro Calagioni
Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina
brunocalagioni@gmail.com

Fecha de envío: 15/08/2025

Fecha de aceptación: 15/09/2025

ARK: <https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s26839784/qocot6pql>

Resumen

El presente artículo describe el proceso de transposición que va de la novela *Pequeña flor* (2015) de Iosi Havilio al film *Petite fleur* (2022) de Santiago Mitre. Tomando como base los postulados de Robert Stam y Linda Hutcheon acerca de la adaptación como un proceso abierto y dialógico, lejano a una mirada que reclame respeto frente a un original inmaculado, se pretende analizar las continuidades y –fundamentalmente– las diferencias entre ambas obras a partir de la presencia de operaciones discursivas, que permitirán dar cuenta del modo en que se construyen nuevos efectos de sentido en el texto derivado. Además, como cuestión particular, el hecho de que el film sea una coproducción internacional agrega una capa más al análisis, ya que las diferencias idiomáticas entre los personajes se problematizan y se vuelven centrales en el desarrollo de la trama. En ese sentido, resulta interesante reflexionar sobre cómo una cuestión de índole extradiegética como el cambio de locación del film respecto de la novela, es retomada e insertada directamente en la diégesis del relato cinematográfico, lo que complejiza todavía más la relación entre las obras. Se postula, a modo de hipótesis, que en este caso particular, la transposición se funda en una doble traducción: intersemiótica por un lado, lingüístico-cultural por el otro.

Palabras clave: transposición; traducción; literatura; cine.

Abstract

This article describes the process of transposition from Iosi Havilio's novel *Pequeña flor* (2015) to Santiago Mitre's film *Petite fleur* (2022). Based on Robert Stam and Linda Hutcheon's assumptions about adaptation as an open and dialogical process, far from a view that demands respect for an immaculate original, the aim is to analyze similarities and differences between the two works based on the presence of discursive operations, which will enable to explain how new meanings are constructed in the derivative text. Furthermore, as a particular issue, the fact that the film is an international co-production adds another layer to the analysis, since the linguistic differences between the characters are problematized and become central to the development of the plot. In this sense, it is interesting to consider how an extradiegetic issue such as the change of location in the film compared to the novel is taken up and inserted directly into the diegesis of the cinematic narrative, which makes the relationship between the works even more complex. It is hypothesized that in this particular case, the transposition is based on a double translation: intersemiotic on the one hand, linguistic-cultural on the other.

Keywords: transposition; translation; literature; cinema.

Introducción

Durante casi todos sus años de adulto, se ha ganado la vida traduciendo los libros de otros escritores. Se sienta ante su mesa, lee el libro en francés, luego toma su pluma y escribe el mismo libro en inglés. Es el mismo libro, pero al mismo tiempo no lo es.

Paul Auster, *La invención de la soledad*

En uno de sus textos breves, Fabio Morábito (2014) cuenta la historia íntima de un matrimonio que convive entre diferencias idiomáticas: él no entiende el idioma materno de ella, pero ella sí el de él. Ese hiato lingüístico genera en la mujer una sensación de extranjería perpetua, porque sabe que hay una parte de ella a la que él nunca va a poder acceder. Por eso, cada vez que termina de hablar por teléfono con algún familiar en su lengua originaria, corre hacia su marido para contarle, en el idioma de él, los pormenores de la charla que acaba de tener, y le ruega que de una vez por todas él también lo aprenda. El hombre, impávido, le replica que en esa soledad lingüística, en ese misterio cotidiano de palabras y sonidos no identificados, se cifra buena parte de su amor por ella.

Este relato, de una página y media de extensión, bien podría ser el resumen de la película *Petite fleur* (2022), dirigida por Santiago Mitre y coescrita junto a Mariano Llinás. José y Lucie, argentino él y francesa ella, son padres primerizos que se acaban de mudar a una ciudad del Macizo Central y luchan contra las dificultades que les trae la falta de intercomprensión idiomática. Mientras intentan criar a su hija Antonia, José se queda sin trabajo y, en su tiempo libre, conoce a Jean-Claude, su vecino, a quien mata luego de pedirle prestada una pala para usar en su jardín. Sin embargo, lo que a primera vista parece un relato policial se transforma en otra cosa: al día siguiente, Jean-Claude está vivo, como si nada hubiese pasado. De ahí en más, José convierte en rutina el asesinato de su vecino, mientras su vida en pareja se vuelve más y más complicada.

El film es una adaptación de la novela *Pequeña flor* (2015) del escritor argentino Iosi Havilio. Si bien la película mantiene las premisas fundamentales de la novela –un protagonista que pierde el

trabajo, una pareja en crisis, los asesinatos recurrentes en clave fantástica—, también presenta variaciones significativas que iremos abordando a lo largo de este artículo. Sin entrar todavía en detalles, podemos afirmar que la relación que se teje entre ambos textos parece responder a la caracterización que Zangrandi (2018) realiza del cine argentino posterior a los 90, cuando la preocupación por la literalidad y la fidelidad deja de ser central para los directores. En lugar de ello, las obras literarias parecen tomarse como punto de partida para la creación de relatos cinematográficos que llevan adelante sus propios recorridos, a la vez atados e independientes de sus textos fuente.

De hecho, tanto Havalio como Mitre coinciden en el carácter abierto y *despegado* de la película respecto a la novela. El escritor afirma que le “parece interesantísima la apropiación y deformación del texto literario, su reformulación en un medio distinto en pos de crear una ventana nueva al universo” (citado en Pagano, 20/04/2022), al mismo tiempo que rechaza la idea de *fidelidad*: “[e]s como pretender que lean tu libro de una sola manera y te enojas si alguno lo lee de otro modo” (citado en Toutonian, 04/10/2022). Mitre, por su parte, reconoce la distancia que hay entre ambas obras: “La película es muy fiel a la novela aunque siendo completamente distinta. (...) Hay cosas que se cambiaron mucho, pero creo que lo esencial está” (citado en Sánchez Luciente, 08/12/2022).

Hay entonces un desfase entre el texto fuente y el derivado, un relato que, como un sendero que se bifurca en varias direcciones, comparte un mismo punto de origen pero que atraviesa otros paisajes, otros aires, otras significaciones. El objetivo de este artículo es analizar estas diferencias y postular la idea de *–intersemiótica* por un lado, *lingüístico-cultural* por el otro— que genera nuevos efectos de sentido.

Siguiendo a Robert Stam (2000), pensar una adaptación en términos de traducción sugiere verla como un proceso de transposición intersemiótica¹ en el que se pasa de un sistema de signos a otro, con sus inevitables pérdidas y ganancias. La apertura a la que se someten los textos nos permite alejarnos de una concepción especular de la adaptación, como si tuviese la obligación de

¹ Stam retoma este concepto de Roman Jakobson, quien distingue tres tipos posibles de traducciones: *intralingüística* (la sinonimia o la reformulación), *interlingüística* (la traducción propiamente dicha, de un idioma a otro) e *intersemiótica* (la interpretación de signos verbales a través de signos de un sistema no verbal). Para más, cfr. Jakobson, 1975.

ser un reflejo de un original inmaculado, para entenderla más bien como un proceso de refracción, destinada a mostrar *otra cosa, más o menos parecida, más o menos diferente*.

Y es que, según el propio Stam (2001), las adaptaciones están atrapadas, por definición, en un proceso continuo de reciclaje, transformación y transmutación: “Todos los textos son tejidos de fórmulas anónimas inscritas en el lenguaje, variaciones sobre esas fórmulas, citas inconscientes, refundiciones e inversiones de otros textos” (p. 236). Al no existir un original, tampoco existiría la copia.

Por lo tanto, apegado a la tradición bajtiniana, este *dialogismo intertextual* elimina las consideraciones acerca de la *fidelidad*² de una obra respecto de otra y se interesa por los procesos activos de creación artística y el establecimiento de vínculos entre los diferentes modos de expresión.

¿Qué intertextualidades podemos encontrar en *Petite fleur*? Además de la novela que toma como texto fuente,³ aparece la música de jazz, las convenciones del género fantástico, una frase de Bill Evans dicha por el narrador –“Hay ciertas cosas que no podemos comprender, que pueden parecer incomprensibles, pero que igual tienen sentido”–, la estética de las tiras cómicas, y todas las películas en las que, directa o indirectamente, Santiago Mitre basó sus decisiones artísticas al momento de escribir, dirigir y realizar el montaje del film.

Lo que distingue a una adaptación del resto de las obras es que esta trae al frente la intertextualidad, proceso que, en otros géneros, solo está presente *de fondo* (Leicht, 2008). Por eso en *Pequeña flor* también podemos rastrear retazos de otros discursos, como pasajes de Tolstoi –en especial la obra *Resurrección*–, de la Biblia y de Vladímir Mayakovski que José lee en voz alta, la alusión al film *Santa sangre* de Alejandro Jodorowsky, más las ya mencionadas referencias al jazz y al género fantástico. Así como cada uno de nosotros estamos hechos de palabras que otros han pronunciado, los textos, como si fuesen entes vivos, se nutren de otros

² Para un mayor desarrollo de las críticas al concepto de *fidelidad* a la hora de analizar adaptaciones, cfr. Stam, 2000.

³ La relación entre la novela *Pequeña flor* y la película *Petite fleur* sería, en términos de Genette (1989b), de *hipertextualidad*. La misma postula el vínculo entre un texto, llamado *hipertexto*, y uno anterior, el *hipotexto*, que es transformado, modificado, reelaborado o ampliado por aquel. Según Stam (2000), este concepto permite visualizar aquellas operaciones de selección, amplificación, concretización y actualización que toda adaptación lleva a cabo a la hora de pasar de un medio a otro.

anteriores, mutan y se transforman, pasan de mano en mano y sirven como base para nuevas creaciones.

Queda claro entonces que la pregunta por la transposición no apunta a medir un supuesto grado de *fidelidad* de la película respecto a la novela, sino a reflexionar acerca de los efectos de sentido que se pueden encontrar en el texto derivado. Lo interesante aquí es poner el foco en cuánto se aleja del camino trazado por su obra madre, a través de qué operaciones se produce ese alejamiento, y qué consecuencias trae en el conjunto de significaciones que el film les ofrece a los espectadores.

“Al anochecer, después de naufragar durante horas en la confusión, visualicé algo que había estado raspándome las narices sin llegar a manifestarse con claridad: ¡Resurrección!” (Havilio, 2015, p. 45), reflexiona José después de cometer el segundo asesinato contra su vecino, y en esa exclamación propia de la doctrina cristiana se cifra uno de los sentidos más importantes que se ponen en juego tanto en la novela como en el film: la idea de resurrección como modo simbólico de ilustrar el proceso de reconciliación de la pareja. Que el vecino reviva constantemente, día tras día, sin importar lo que José haga para matarlo, es quizás la referencia más importante. Aquí, el acto de resurrección se inserta en un doble juego de denotación y connotación, ya que su significado opera en simultáneo a un nivel superficial, como elemento fantástico que desencadena la trama, y a uno profundo, como metáfora del estado de la relación.

En este punto podemos visualizar operaciones de adición y sustracción, en la medida en que el sentido connotado de la resurrección se construye de modo distinto en cada texto. En el film se agregan elementos que no estaban en la novela, como la voz en off de Jean-Claude cuando dice al principio: “Es una historia de vida y muerte. No importa en qué orden”, y luego al final: “Y mágicamente, su amor resucitó”. Respecto a Cucú, el protagonista de las historietas publicadas por José en un tiempo previo al inicio del relato, Lucie le dice que algún día puede revivir, pero él confirma: “Imposible”. Y Bruno, el terapeuta, dice que la pareja está viviendo “Algo que murió y necesita ser resucitado”.

En la novela, la vida y la muerte están presentes desde la cita de Fogwill que hace las veces de epígrafe: “Tal vez, la gente no se muera nunca. Quizás al morir le llega el nombre de la muerte y mientras sigue rebotando la idea de la muerte contra el signo y la noción de la muerte, la vida

continúa en suspenso” (p. 7). Además, José reflexiona acerca del “llamado periódico a la destrucción y al resurgimiento” (p. 115) al que se somete históricamente la burguesía argentina, y describe la sensación de vacío que siente luego de los crímenes semanales: “En el llano, otra vez al pie de la montaña, era el tiempo de la reconstrucción” (p. 97). Estas referencias, literales o metafóricas, apuntan nuevamente a la idea de resurrección, pero a diferencia de los asesinatos, en el proceso de transposición han quedado eliminadas.

Resulta interesante también destacar la aparición masiva, en ambas obras, de elementos pertenecientes al campo semántico de la naturaleza. Esto no parece gratuito, en la medida en que los ciclos del mundo natural se asocian, desde épocas inmemoriales, a los procesos de nacimiento y muerte, y a una concepción circular del tiempo en donde todo lo que se marchita está destinado nuevamente a florecer. Ya desde el título, *Pequeña flor* no solo reenvía a la canción instrumental de Sidney Bechet, sino también a esa mirada popular que identifica metafóricamente a una relación con una planta a la que hay que regar, con paciencia y esmero, para que pueda mantenerse viva.

Y si de plantas hablamos, se puede notar su presencia constante en la puesta en escena: a veces están en primer plano, como en el invernadero de la vecina Agnes, en los ligustros de la calle o en los planos detalle de árboles florecidos y deshojados; y a veces son parte del decorado, como en la oficina de Bruno, en la cocina de José y Lucie o en el fondo de la casa de Jean-Claude. Existe, entonces, una continuidad en el modo simbólico en el que la novela y la película representan el proceso que atraviesa el protagonista a lo largo del relato. Dicha continuidad surge de la posibilidad que brindan los recursos cinematográficos de traducir los *tropos* lingüísticos al campo visual (Schochat y Stam, 1985). Los espectadores entienden metáforas visuales solo cuando una expresión metafórica equivalente existe en su propio idioma; de otro modo, pasa desapercibida. De esta manera, la percepción es guiada por el lenguaje, y su efectividad en la transposición depende de la relación entre ambos códigos. Aunque puede variar lo denotado en función del paso del lenguaje escrito al audiovisual, se mantiene el sentido connotado: quizás ese “lo esencial está” del que hablaba Mitre en la entrevista citada anteriormente tenga que ver con esto.

Una de las operaciones más importantes que se dan en el pasaje de un texto a otro es la sustitución del narrador. En la novela, quien cuenta la historia es el propio José a través de un larguísimo monólogo interior, un único párrafo de 122 páginas. En términos de Genette (1989a), se trata de un narrador homodiegético, protagonista de las acciones. El relato se desarrolla en retrospectiva, es decir, que los acontecimientos ya sucedieron al momento en que José los narra, aunque esto recién se nos revela hacia el final. El hecho de que todo sea un solo párrafo genera que las alteraciones temporales, en especial las de velocidad, no se perciban con tanta notoriedad: es como si todo estuviera *en continuado*, mucho más cerca del desorden y las digresiones propias del pensamiento. El narrador, además, utiliza un léxico muy formal que genera cierta distancia con las acciones que cuenta, lo que a la vez le otorga a la obra un tono levemente humorístico.⁴

Mitre y Llinás decidieron que, en lugar de José, el que cuente la historia sea Jean-Claude. Es él quien se encarga de hilvanar los principales acontecimientos del relato y *completar* con su voz los espacios generados por el salteo de largos períodos de tiempo. Podríamos decir, siguiendo a Gaudreault y Jost (1995), que el punto de vista se desdobra en una ocularización cero, exterior a la mirada de los personajes; una focalización interna fija en José, ya que nos vamos enterando de todo lo que pasa al mismo tiempo que él; y la voz en off de Jean-Claude, que viene a complementar esa ocularización cero. Este punto de vista tripartito construido por la película mantiene el tono de comedia negra, que va a permanecer de fondo a lo largo de toda la trama, pero al mismo tiempo genera un cambio significativo: que el film esté narrado por un muerto —“La historia que estoy contando es la de mi asesino”, dice Jean-Claude— provoca, desde el inicio, un claro desconcierto en el espectador, además de anticipar el hecho de que se va a cometer un crimen. En ese sentido, si la novela juega con la *sorpresas*, la película opta por el *suspense*.

⁴ Alfred Hitchcock explica que el *understatement* es la presentación en tono ligero de acontecimientos muy dramáticos (Truffaut, 2010). Este mecanismo permite introducir una veta humorística a una situación en principio trágica: “se habla del cadáver como si se tratara de un paquete de cigarrillos” (p. 239).

Una adición importante la constituye la forma en la que el film empieza. El plano inicial muestra a Lucie embarazada, de pie, sufriendo por los dolores del trabajo de parto al grito de “Te odio, te odio. ¡Estúpido argentino de mierda!”. Ella aparece enmarcada por el umbral de la puerta, lo que puede interpretarse como un signo del encierro en el que vive, idea que será clave en el desarrollo de la película. Luego de parir, se produce un salto temporal al momento en que la pareja ya está viviendo en el Macizo Central y José es despedido. Esta primera escena no está incluida en la novela, que se inicia con la imagen del incendio de la fábrica de fuegos artificiales donde trabaja el protagonista el mismo día en que Antonia cumple su primer año.⁵ Quizás este cambio responde a la intención de mostrar desde un principio, sin ambivalencias, la situación emocional de los personajes.⁶

También podemos hacer referencia a cómo la traducción intersemiótica se relaciona con el género literario/cinematográfico al que se adscriben ambos textos. Según Rosemary Jackson (1986), el fantástico moderno, también llamado *fantasy*, no se desplaza hacia regiones alternativas, sino que se dirige hacia zonas ausentes de este mundo y las transforma en otra cosa. En vez de un orden alternativo, lo que se instala es un *otro*, una *otredad* que disloca la realidad, a la cual la autora compara con la metáfora lumínica de la *praxis*: se trata de un área en la que los rayos de luz parecen unirse en un punto detrás de la refracción de una lente, pero solo de manera ilusoria, porque ni el objeto original ni la imagen refractada *están ahí*, ya que *ahí* no hay nada. Lo fantástico vendría a alojarse, entonces, precisamente en ese punto indeterminado, que no es totalmente real ni totalmente irreal, y que genera en el lector/espectador una permanente sensación de desorientación.

En ambas obras, José asesina de manera inesperada, sin premeditación, dando lugar a especulaciones acerca del futuro descubrimiento del crimen y su culpabilidad. Hasta ese momento, los textos parecieran instalarse en el terreno del género suspenso o policial. Sin embargo, la *otredad* se revela: el vecino aparece vivo, primero a través de indicios –una luz

⁵ Otra sustitución: en la película, José es dibujante de tiras cómicas y es contratado por una empresa para que rediseñe el logo de su marca –por ciertos indicios que se nos dan, podrían tratarse de los neumáticos *Michelin*– en la novela, en cambio, trabaja en una empresa de fuegos artificiales, aunque no se especifica en qué puesto.

⁶ Se podría argumentar que el inicio del film acentúa la situación *de encierro* que vive Lucie, mientras que la novela decide resaltar la crisis de la pareja, que *se prende fuego* al igual que la fábrica.

prendida en la casa, su auto estacionado en el garaje— y luego en persona. De ahí en más, su condición de *inmortal* define ese espacio real/irreal característico del *fantasy*, que no se cerrará hasta el final, cuando José logre recomponer su matrimonio.

La única testigo del *poder* de José en la obra literaria es Antonia: se da cuenta luego de que su papá mata a una paloma con el objetivo de probar si efectivamente *sus muertos* reviven. En la película, en cambio, no hay registros de otros crímenes consumados fuera de la casa de Jean-Claude, ni testigos a excepción de Lucie, quien se entera del secreto cerca del final. Este cambio, que a priori puede parecer de segundo orden, es en verdad relevante. Ante los ojos de otro adulto, la región paraxial deja de ser solo una proyección individual de José y pasa a ser compartida; al ser *incorporada* a las visitas de los jueves, Lucie sella su compromiso como pareja y ahora sí, finalmente, los dos *son uno*.

Podemos suponer también que, como consecuencia de la transposición, este cambio de registro genérico es vivido de manera diferente por el lector y por el espectador, lo que modifica las expectativas que la audiencia puede tener a la hora de acercarse a cada texto (Hutcheon, 2006). Para ello, debemos recurrir a los elementos paratextuales de ambas obras.

En el caso de la novela, la cubierta y la contracubierta evitan intencionalmente las menciones a la trama y, más aún, las posibles referencias al género. La tapa parece jugar con formas que remiten a flores pero que en realidad son más bien circulares —la muerte y la vida como un ciclo—, del orden de lo onírico —asociado a lo fantástico—, como cuando cerramos los ojos con fuerza y vemos destellos de colores. En esa misma dirección, el texto de contratapa refiere: “Un hecho fortuito y un matrimonio en plena meseta amorosa son los disparadores de una historia que no para de crecer, que sorprende a cada paso, hasta llegar al éxtasis, acaso recién, en su punto final”. En contraste, tanto la sinopsis⁷ como el póster oficial⁸ del film despejan la sorpresa desde un

⁷Reproducimos aquí la sinopsis que aparece en la plataforma de streaming Prime Video, versión Argentina, al día 11 de noviembre de 2024. Original en inglés, la traducción es propia: “Durante una visita a la casa de su vecino, mientras escuchan la canción ‘Petite fleur’, José —un padre joven desempleado— inexplicablemente asesina a su anfitrión. Al día siguiente, el vecino está vivo, como si nada hubiese pasado. Entonces él lo vuelve a matar, pero el hombre siempre reaparece. El crimen se vuelve parte de la rutina diaria de José: cuidar a la bebé, mantener la casa, intentar salvar su pareja... y matar a su vecino”.

⁸ Ver: <https://www.imdb.com/title/tt10940736/>

principio al utilizar los asesinatos como eje promocional y generan nuevamente un efecto de sentido de acentuación, en este caso del género *fantasy*.

Hasta aquí hemos analizado las operaciones que se han puesto en juego en la traducción intersemiótica del texto fuente al derivado. Sin embargo, como dijimos al principio, en este pasaje opera una segunda forma de traducción, a la que llamaremos –a falta de un término específico– *lingüístico-cultural*. Lo que resulta más interesante es que también ella genera sus efectos de sentido, que son incluso tal vez más significativos que los analizados anteriormente.

El film es una coproducción argentina-francesa-española-belga en la que estuvieron involucradas cinco productoras –Maneki Films, La Unión de los Ríos, Logical Pictures, Setembro Cine y Panache Productions, además de contar con el apoyo del INCAA– y se estrenó mundialmente en el BAFICI 2022. La condición de que la película fuese filmada en Francia provino de Didar Domehri, principal responsable de Maneki Films, que ya había colaborado con Santiago Mitre en ocasiones anteriores (Arribas, 13/12/2022). El guión fue escrito originalmente en español, y luego las partes en francés fueron traducidas con la ayuda de una intérprete.

Según Hutcheon (2006), el cambio de contexto de una adaptación puede modificar el significado de la obra, sin importar dónde ni cuándo. Cuando los relatos se trasplantan a un nuevo territorio, surge algo nuevo e híbrido, que necesariamente va a ser distinto al texto fuente. En el caso de *Petite fleur*, un primer cambio obvio se puede observar en la ambientación de la trama: en lugar de desarrollarse en un pueblo del Gran Buenos Aires, transcurre en el Macizo Central, lo que comporta una modificación en el lenguaje en el que se comunican los personajes, mezcla de español y francés. Asociado a este cambio, para una correcta construcción del verosímil, fue necesario modificar los nombres: Laura ahora es Lucie, Guillermo es Jean-Claude, Horacio es Bruno. Solo José y Antonia mantienen el que tenían en la novela. Esta sustitución se combina con la elisión de algunos de ellos –si bien no de los principales, sí de los secundarios– y la adición de Agnes, cuyas características condensan rasgos y funciones de algunos otros que aquí no aparecen.

El hecho de que el film sea una coproducción genera que deban acentuarse ciertas particularidades locales mientras se abordan temas que atraviesan diferentes culturas. Es decir, se cuenta una historia *transcultural*, una que trasciende fronteras y conecta a quienes están a miles

de kilómetros de distancia. Para ello, los guionistas deben encontrar “lo universal en lo particular” (McVeigh, 2017) y construir un relato que posea tintes locales en su ambientación, personajes y línea argumental, y que al mismo tiempo sus temáticas sean universales. Para nuestro caso de análisis, el amor y las crisis de pareja son tópicos comunes a la experiencia humana que, en la película, se reubican en otro escenario y al mismo tiempo se *transculturalizan*. Si la novela carece de una presencia fuerte de elementos locales y la ambientación de los hechos es tan difusa que la historia podría suceder en cualquier parte del mundo, *Petite fleur* está plagada de particularismos que apuntan a poner en escena a los países encargados de su coproducción. De los cuatro actores principales, dos son franceses –Vimala Pons y Melvil Poupaud–, uno uruguayo que hace de argentino –Daniel Hendler– y uno español –Sergi López–; las locaciones muestran los suburbios de Francia, con sus casas bajas y sus calles empedradas, rodeados del paisaje del Macizo Central; y a lo largo del relato se entremezclan referencias a un diario local ficticio –*La Roue de l’Auvergne*–, a la ciudad de Rosario – “¿Newell’s o Central”– y a un misterioso personaje argentino –un tal “Jorge del Paraná”, supuesto maestro espiritual de Bruno–, entre otros.

Sin embargo, lo interesante de este caso es que el cambio de contexto se convierte, al mismo tiempo, en el conflicto principal del relato y se inserta directamente en la trama. De este modo, la traducción deja de verse como un simple procedimiento transpositivo y pasa a ser el tema central del film, expresado en las dificultades de intercomprensión idiomática que sufre una pareja formada por dos personajes provenientes de distintos países. Así, la segunda traducción –la *lingüístico-cultural*– afectaría directamente a la primera –la *intersemiótica*–, lo que distingue a este caso de otras transposiciones.⁹

Cuando Lucie vuelve a casa, después de su primer día de trabajo, tiene una discusión con José. Es el primer momento en que la cuestión del lenguaje se pone en juego: Lucie le recrimina a José que él no hace ningún esfuerzo por aprender a hablar en francés. Con el correr de los días, las peleas en torno al mismo tema se suceden, hasta que ella decide dar un ultimátum que en la

⁹ Así como Piglia (2017) dice respecto de Borges que “sabía transformar en anécdota los problemas de la forma de narrar” (p. 109), aquí un problema de transposición se transforma en el tema de la diégesis.

práctica no termina siendo tan tajante como aparenta, pero que sirve como disparador para lo que viene: “A partir de ahora, no hablo más en español en esta casa”.

Es interesante notar cómo el lenguaje se vuelve un campo de batalla, una disputa dialéctica al interior de la pareja. Los seres humanos no ingresamos a él como si este fuera solamente un código, sino que lo hacemos en tanto sujetos sociales, y es por esto que se generan relaciones de poder que condicionan los encuentros sociales y los intercambios lingüísticos (Schochat y Stam, 1985). Tanto José como Lucie defienden su identidad individual a través de su idioma,¹⁰ y allí es donde se produce la distancia entre ambos.

Traducir es tratar de llegar al mismo significado utilizando significantes distintos. Pero como los significados tienen connotaciones culturales que trasponen la frontera de lo lingüístico, acceder a ellos únicamente mediante el lenguaje se vuelve una tarea difícil. Y si encima a eso le sumamos el hecho de que, muchas veces, las palabras en un idioma no tienen una correspondencia exacta y equivalente a las del otro, no queda otra que admitir que toda traducción es, en última instancia, un intento por *parecerse*, por *dar a entender* algo similar. Y si es similar, no es igual, y si no es igual, es distinto, aun en el menor de los grados posibles. El lenguaje *es* cultura, y puede decirse que aquellos que *habitan* diferentes lenguajes, habitan diferentes universos. Por eso es necesario que José y Lucie hablen el mismo idioma: para que puedan vivir en el mismo mundo.

El lenguaje también funciona en la película como un mecanismo de ocultamiento. Lucie está frustrada porque siente que su vida amorosa está estancada y a la vez no puede conectar con su hija Antonia, y en vez de verbalizar su angustia, se desquita con José y le dice que no va a hablar más en español. José, que también anda en lo mismo, por no entender del todo el francés, no puede captar el significado de la canción “Capri, c’est fini” durante el recital de Hervé Vilard.¹¹

Y Bruno se hace pasar por francés aunque en realidad es catalán, cosa que únicamente le revela a

¹⁰ Existe un detalle curioso que vale la pena remarcar, a riesgo de caer en un exceso de interpretación. En la escena del ultimátum de Lucie, las cortinas que se observan de fondo forman tres tiras verticales, dos celestes con una blanca en el medio. Más adelante, cuando José discute con Bruno en el baño de la taberna, la disposición de los azulejos forman una bandera argentina. Tal vez haya algo de esa *argentinidad* que se está poniendo en juego en cada una de las discusiones, como si la lucha por el lenguaje fuese en el fondo la lucha por preservar la identidad nacional.

¹¹ La canción, escrita e interpretada por Vilard, es el lamento de un hombre por un amor perdido: “Capri, c’est fini/Je ne crois pas/Que j’y retournerai un jour/Capri, c’est fini/Et dire que c’était la ville/De mon premier amour” [“Capri se acabó/Pensar que allí nació/Nuestro primer querer/Capri se acabó/Nunca jamás a ese lugar/He de volver”].

José en el baño de la taberna al cambiar el idioma en el que le habla. Sentimientos, hechos, identidades, todo queda camuflado por y gracias al lenguaje, como si una capa hecha de palabras y silencios incomprensidos lograra cubrir todo eso que los personajes no quieren mostrar o no pueden ver.

Luego de aquella primera discusión, José conoce a Jean-Claude. En un primer momento, sus charlas se dan un poco en cada idioma. De hecho, Jean-Claude intenta en varias oportunidades enseñarle a su vecino a pronunciar diferentes palabras en francés, cosa que consigue luego de reiterados esfuerzos. Poco a poco, José empieza a internalizar la lengua y logra comunicarse cada vez con mayor fluidez con los demás. De este modo, el clímax del film se alcanza en el momento en que el protagonista tiene una conversación con Lucie en la que le habla, en un francés impecable, sobre los beneficios de la rutina –que es ni más ni menos que aquello que nace y muere todos los días–; ella, visiblemente conmovida, le dice que lo ama y el vínculo se recompone. El idioma, que antes los separaba como una frontera, ahora los une. Tal vez *Petite fleur* sea la prueba de que el lenguaje tiene el poder de acercar mundos distintos, y de que si traducir es traicionar, no habrá forma de escapar a la infidelidad: el juego intertextual nos absuelve del pecado.

Referencias bibliográficas

Arribas, A. (13 de diciembre de 2022). Santiago Mitre revela ‘Pequeña flor’, una comedia negra a ritmo de jazz. *La crónica de hoy*.

<https://www.cronica.com.mx/escenario/santiago-mitre-revela-pequena-flor-comedia-negra-ritmo-jazz.html>

Gaudreault, A., Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Paidós.

Genette, G. (1989a). *Figuras III*. Lumen.

Genette, G. (1989b). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.

Havilio, I. (2015). *Pequeña flor*. Literatura Random House.

Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. Routledge.

Jackson, R. (1986). *Fantasy: literatura y subversión*. Catálogos.

Jakobson, R. (1975). *Ensayos de lingüística general*. Seix Barral.

Leitch, T. (2008). Adaptation, the Genre. *Adaptation*, 1(2), pp. 106-120.

<https://doi.org/10.1093/adaptation/apn018>

-
- McVeigh, M. (2017). Screenwriting Sans Frontières: The Writing of the Transnational Film and the Key Factors Impacting on the Creation of Story in the Film Co-production Scenario. En Brenes, C., Cattrysse, P. y McVeigh, M. (eds.). *Transcultural Screenwriting: Telling Stories for a Global World*. Cambridge Scholars.
- Morábito, F. (2014). El idioma solitario. En *El idioma materno*. Gog & Magog.
- Pagano, F. (20 de abril de 2022). Iosi Havilio sobre el estreno de “Pequeña flor”, la película basada en su novela: “No he asesinado en sentido estricto, pero cometí mis crímenes”. *Infobae*.
<https://www.infobae.com/leamos/2022/04/20/iosi-havilio-sobre-el-estreno-de-pequena-flor-la-pelicula-basada-en-su-novela-no-he-asesinado-en-sentido-estricto-pero-cometi-mis-crimenes/>
- Piglia, R. (2017). *Formas breves*. Debolsillo.
- Sánchez Luciente, P. (08 de diciembre de 2022). Santiago Mitre: “El único punto en común entre ‘Pequeña Flor’ y ‘Argentina, 1985’ es que yo soy el director”. *InfoDiario*.
<https://infodiario.es/entrevistas/santiago-mitre-el-unico-punto-en-comun-entre-pequena-flor-y-argentina-1985-es-que-yo-soy-el-director/>
- Schochat, E., Stam, R. (1985). The Cinema After Babel: Language, Difference, Power. *Screen*, 26(3-4), 35-58. <https://doi.org/10.1093/screen/26.3-4.35>
- Stam, R. (2000). Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. En James Naremore (ed.), *Film Adaptation*. Rutgers.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine. Una introducción*. Paidós.
- Toutonian, L. (04 de octubre de 2022). Iosi Havilio: “Me tira la charlatanería”. *Blog Eterna Cadencia*.
<https://eternacadencia.com.ar/nota/iosi-havilio-quot-me-tira-la-charlataneria-quot-/4277?srsli d=AfmBOoo0evK3eEUfgSkjrCIAzmKIrEGWae0ZnFrJgx9aRhN1i866knX3>
- Truffaut, F. (2010). *El cine según Hitchcock*. Alianza editorial.
- Zangrandi, M. (2018). Territorios comunes: los lazos intrincados de la literatura y el cine contemporáneo argentino. *Cuadernos de literatura*, XXII(44), 140-158.
<https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl22-44.tcli>
-