

**ECO(S) DE LA EDAD MEDIA:  
ESTÉTICA Y PENSAMIENTO MEDIEVAL EN LA PELÍCULA  
EL NOMBRE DE LA ROSA**

Adrián Pradier Sebastián

Becario de Investigación  
Universidad de Salamanca  
Correo-e: [apradier@mixmail.com](mailto:apradier@mixmail.com)

**Resumen:**

El presente artículo se apoya en los vínculos entre la novela original de Umberto Eco titulada *El nombre de la rosa* y el intento por parte de Jean Jacques Annaud de reflejar en su propio “palimpsesto fílmico” rodado el año 1986 la potencia poética del relato, de modo tal que abordaremos temas clásicos del ámbito de la intertextualidad literaria y la recepción del relato literario en el ámbito cinematográfico.

Los problemas de la puesta en imágenes del relato son innumerables en el caso que nos ocupa, por lo que nos centraremos en dos de ellos que pasamos a enumerar a continuación: [1] la relación del abad Abbone y Suger de Saint-Denis (s. XII) y la solución propuesta por Jean-Jacques Annaud en la caracterización del personaje interpretado por Michael Lonsdale sin perder los vínculos con Suger; [2] la adopción por parte de Jean Jacques Annaud del título original de su novela para titular su propia película y la solución que ofrece para desentrañar el misterio oculto del mismo.

**Palabras clave:**

Mímesis, adaptación, creación, interpretación, potencia poética, efectos de sentido, lectura creadora, palimpsesto fílmico

**1. La comparación impertinente: la mímesis y la adaptación.**

“Me gustó más el libro” es, con mucho, la peor de las diatribas que pueden lanzarse contra una producción cinematográfica que tome alguno de sus componentes, por lo general narrativos, de una producción literaria. Las críticas a que suelen estar acostumbrados los especialistas del cine abordan, la mayoría de las veces, aspectos parciales de la película: la fotografía no es de buena calidad, la composición del espacio no ha sido bien estudiada, los intérpretes sobreactúan, el ritmo es excesivamente lento o la trama es previsible son juicios que caen bajo la responsabilidad de uno o varios miembros del equipo de realización, y en último caso, hasta podemos erigirnos en calidad de jueces sobre el mismo director atacando su vileza al no haber sabido componer una obra perfecta, acabada y redonda. Pero si el guionista

ha confeccionado su texto tomando como referente una novela, o en agradable plática con el director ambos han decidido *adaptar* un texto literario para que éste pueda *verse* a lo largo de una *secuenciación de imágenes* como es, materialmente hablando, una película, ellos mismos caen en la trampa, pues los criterios mencionados, que desde el punto de vista de la crítica (agrupada por escuelas, no se olvide) eran tan importantes, de forma súbita caen de un plano relevante a uno secundario. Sucede así porque la sentencia “me gustó más el libro” implica necesariamente una previa comparación. Y las comparaciones siempre son odiosas: redirigimos la mirada hacia el libro, recomendando incluso que sea leído *antes* de la película para que el veneno comparativo sea más dañino y haga más estragos; en segundo lugar, un juicio de ese calibre, a pesar de su inocencia, nos condiciona de tal manera que acabamos infiriendo de la creación del director y sus colaboradores una categoría que posteriormente aplicaremos sin contemplaciones a todo el proceso creador: tú has imitado, tú has copiado un modelo y tú no lo has conseguido. La teoría del arte [2] en que nos apoyamos se asienta a su vez sobre el concepto más riguroso de *mímesis*. Y así, los rayos cruzando los cielos a su alrededor e inundados sus oídos por el profundo restallar de los truenos, el espectador, erigido en fino y profesional exegeta, bajará de la montaña del saber portando entre sus manos el libro en el que descansa la *idea*, modelo rescatado de la mente del demiurgo originario que era el escritor (principio: el grado de veracidad de la exégesis es directamente proporcional al número de años que lleve muerto el autor del texto original). Y alzando como Gollum su tesoro sobre la cabeza, critica, opina y se refiere una y otra vez a las palabras del libro, a sus diálogos, sus descripciones, como si éstas tuvieran de por sí una realidad sustancial más allá de, desde el punto de vista de una concepción referencialista del signo lingüístico, la mera función del referir, cual es, a lo que parece, su labor más primaria: designar las cosas del mundo aun cuando sea a partir de una permanente redescrición de la realidad [3]: “he aquí el libro, he aquí la verdad”. El libro, tercera figura que trasciende la relación entre los creadores y el espectador se eleva como juez, uno de éstos que nada dicen, nada oyen y nada ven, pues necesitan de un intermediario (el mismo de los rayos y los truenos), intérprete o comisario que, apelando en todo momento a sus páginas sagradas, nos dirá en qué han fallado el director y sus viles sicarios [4] en el traslado de palabras a imágenes.

Para evitar la emergencia del exegeta, prefieren hablar más que de *mímesis*, de *adaptación*: para los antiguos (Platón a la cabeza), la *mímesis* era imitación y muchas otras veces emulación, lo cual no era algo mal visto por necesidad. Si Platón expulsa a algunos poetas de su República ideal no es tanto porque imiten comportamientos [5], cuanto por el hecho de que lo hacen por medio de la música, la interpretación y la danza, suscitando así tipos de conducta en el alma del espectador sean éstos buenos o malos [6]. Por ello, teniendo noticia por los pitagóricos del poder que la música y las otras artes *sonoras* ejercían sobre los espectadores, lo único que hizo Platón fue limitar la imitación de comportamientos así como los modos musicales que propiciaban tales o cuales tendencias en el alma del hombre, siempre pensando en una educación basada en la virtud. Plotino, por su parte y haciéndose eco de las maravillas que conseguían determinados pintores y escultores antiguos y de su propio tiempo al ejercer sus artes, defendió la imitación pensando en que lo importante era justamente *imitar el verdadero tamaño*, la *verdadera distancia* y, por redundante que suene, el *verdadero detalle*, de tal manera que se perdiera el efecto de profundidad y con él las condiciones que lo hacían posible, a saber, la utilización de la luz en las esculturas a partir de una adecuada talla de los relieves o la gradación de los colores en pintura (la *skiagrafía*, verdadera precursora de los principios teóricos del impresionismo). Ahora esto nos suena extraño,

pero la *verdad* de lo *imitado* no admitía artificios engañosos que tergiversaran, por ejemplo, el verdadero tamaño de las cosas [7]. Como vemos, es necesario que ubiquemos la *mímesis* según autores y según el pensamiento estético de que éstos dispongan, pero tomada en bruto vemos que un director juzgado bajo la teoría del arte mimético saldrá siempre perdiendo: ¿para qué imitar la novela si ésta se basta a sí misma? Hagamos otra pregunta más dañina todavía: ¿qué *añade* la película o cómo puede ésta, siguiendo a Platón, justificar su *necesidad*?

En efecto, en los casos de imitación y limitación de lo que ha de ser mimetizado que brevemente hemos presentado no hemos salido en ningún momento del siguiente esquema: la imagen de naturaleza eidética del *modelo* es la que se imita, en el caso de los pintores, mediante artimañas que generan una *imagen* que falsea, que miente y desvía, como por ejemplo en el caso de la *skiografía* [8]. Asimismo sucede con las artes sonoras, que generan *sonidos* de perros y lamentos de héroes que son impropios en dos sentidos: los héroes no se lamentan, y además la imitación del perro, por mucho que nos hechice [9], puede generar en nosotros comportamientos inadecuados para aquél que busca la verdad por mor de prepararse en la virtud.

Centrándonos en el caso de la crítica de la pintura, por ser la imagen susceptible de ser percibida por el sentido de la vista la que hace participar de la misma naturaleza a la pintura y a la película, no salimos del ámbito de las imágenes que imitan algo que, en realidad, no necesita ser imitado: para Platón, el paisaje no necesita ser imitado, del mismo modo que para el exegeta *El señor de los anillos* no necesita ser imitado, porque no sólo no aporta nada, sino que además desvía del verdadero efecto poético de la obra. La batalla parece perdida. Pero volvamos por última a nuestra pregunta acerca de si pueden las películas justificar su necesidad de inspirarse en una novela, es decir, de llevar a *imagen* y *sonido* el *efecto poético* de la novela, pues aún podemos inquirir: ¿cómo se lleva a cabo la *secuenciación de imágenes* íntima, generada en uno mismo a raíz de la lectura de una novela a una *secuenciación de imágenes* pública, susceptible de ser objetivada en tanto que contemplada por el resto en, por ejemplo, una pantalla de cine? Ciertamente aquí la *mímesis* es hartamente difícil, pues ha de realizarse desde la *imagen* que cada uno nos forjamos hasta la *película* proyectada. Aquélla es mezcla de otras imágenes propias del guionista y del director, y no en vano las más de las veces nosotros mismos ponemos rostros de gente conocida a los personajes cuyas acciones leemos, mientras que en otras ocasiones silueteamos en un esbozo muy difuso y versátil, según la situación, a esos mismos individuos. Por ello cuando vemos la película *based on a book by*, salimos del cine y pronunciamos el terrible veredicto “me gustó más el libro”, decimos en realidad que la imagen que teníamos en nuestra cabeza no se corresponde en absoluto con la que el director tenía. Pero esta *mímesis* es imposible, pues en primer lugar eso implicaría que las novelas sólo tendrían un sentido objetivable y susceptible de ser compartido por todo el mundo (no nos libramos, por lo tanto, del crítico-exegeta) y en segundo lugar se asumiría que las imágenes generadas por la lectura son iguales para todos (lo que a su vez nos haría inferir que el mundo es infinitamente aburrido). Esto es algo que de hecho sucede en la vida diaria, cuando compartimos en agradables conversaciones sobre libros las distintas imágenes que a uno le suscita la lectura de tal o cual pasaje descriptivo. Por lo mismo, podemos decir que, *sensu stricto*, no hay *mímesis*, pues no hay imitación de imagen ni de sonidos, en tanto que ambas son *creadas*, y la *mímesis* de lo que uno imagina sólo puede ser mimetizada por éste mismo (siempre y cuando disponga de los medios adecuados). Por eso guionistas y directores prefieren hablar de *adaptación*, es decir, “hacer que algo no apto

para algo lo sea efectivamente”, salvándose así el problema de la consecución de la igualdad entre la imagen del espectador y la del director. No obstante, el problema del crítico-exegeta se soluciona sólo a medias. Veámoslo.

Reconocida la incapacidad de la novela para ser trasladada *tal cual* a una *secuenciación de imágenes*, es ahora el guionista el que ha de procurar su adaptación: tiene entonces que cortar, eliminar, arreglar, borrar y añadir introduciendo en el guión técnico todo aquello que facilite la producción de la película. El grado de fidelidad al texto original será correlativo al grado de imitación a que quiera adscribirse nuestro guionista, pero siempre será insuficiente, pues las más de las veces la lógica interna del guión requiere no sólo la supresión de partes enteras o la mezcla de unas con otras, sino la misma introducción de novedades narrativas que no había en la historia original. Por el momento, digamos que esta inclusión de elementos que antes no había nos hace saltar, en cierto sentido, de la esfera de la *mímesis* (*lo que hay* es imitado) a la esfera de la *poiesis* (*lo que no hay* es creado). Y esos cambios que aparentemente son inofensivos resultan, a la larga, sustanciales. El concepto de *adaptación* deviene por lo mismo insuficiente en tanto que desborda ampliamente el campo de la *mímesis* ahondando en el campo de la *creación* pura y dura. Por otro lado da la impresión de que al *adaptar*, a la novela le faltara algo, y de que la película no propusiera nada nuevo. Por reducirlo a tres grandes grupos, la labor del guionista se desarrolla en añadiduras, supresiones y modificaciones sobre la relación espacio-tiempo-acción establecida en la novela. A veces los cambios son de tal calado que sólo a causa de la honestidad del director (se nos informa en los títulos de crédito) podemos aspirar cierto aroma del texto originario (primero en origen). Sin embargo, siempre acaba por generarse algo nuevo, algo distinto, tanto por el soporte (que es audiovisual y sometido a un montaje de postproducción, parte de la misma labor creadora y de que no goza, por ejemplo, el teatro) cuanto por lo que se narra, pues la historia, aun cuando sea la misma, no es igual. Y aun con todo, conviene ya decirlo, esto no nos salva de emitir un juicio similar al que indicábamos al comienzo de este artículo, pues, de hecho, “yo lo hubiera adaptado mejor”. Contra esto nada puede decirse, pero a partir de la consideración de la película *based on a book by* como una cosa completamente distinta y con absoluta autonomía respecto del texto, habría de ser éste un juicio tan importante como el que más, pero en el transcurso de una conversación, quizás el último de ellos y por fortuna ya revestido del ámbito del gusto personal. Este residuo comparativo, ciertamente impertinente, no puede ser eliminado (lógico: sólo para aquellos que no leyeron el libro).

## § 2. La recepción de Umberto Eco en el pensamiento de Jean Jacques Annaud.

Los problemas de adaptación de *El nombre de la rosa* eran muchos: en primer lugar, Umberto Eco escribió la novela desde un punto de vista subjetivo, a través de la crónica de Adso de Melk escrita al estilo de la época (1327 d. C.). Por lo tanto, los recuerdos son siempre los de Adso, la narración de los hechos es sólo de aquellos que vivió Adso en primera persona o bien contados a partir de testimonios, de los que deja fiel constancia. Asimismo, la novela no está tramada en torno a un único hilo narrativo, como por ejemplo el asesinato con que arranca la historia del fabuloso miniaturista Adelmo da Otranto o el encuentro entre los franciscanos espirituales y la legación papal de Juan XXII. Lejos de ello, es necesario construir un mundo entero, en el que aun cuando posemos nuestras miras en uno o varios procesos del mismo, necesario será tenerlos en cuenta. Así se explicaba el mismo Eco: “Considero que para contar [10] lo primero que hace falta es construirse un mundo lo más amueblado posible, hasta los

últimos detalles. [...]. La cuestión es construir el mundo, las palabras vendrán casi por sí solas. *Rem tene, verba sequentur*. Al contrario de lo que, creo, sucede en poesía: *Verba tene, res sequentur*.” [11] Podría pensarse que en una retirada abadía benedictina de 1327 no es necesario hacer muchas referencias al mundo exterior, pero las peculiaridades de esta misma abadía hacen que, en primer lugar, sea un centro neurálgico del saber (la famosa biblioteca) y, de otro lado y a causa de la fama de su abad Abbone como hombre ecuánime y justo (trasunto de Suger de Saint-Denis), parece ser nuestra abadía un lugar ideal para la celebración de importantes capítulos generales de orden o incluso encuentros pacíficos entre legados papales y congregaciones religiosas acerca de asuntos de delicada índole. De esto se deduce que, aun cuando en la novela el nombre de la abadía “incluso conviene ahora cubrir con un piadoso manto de silencio” [12], se entiende que es un lugar de tránsito para peregrinos así como importante referencia para especialistas en Aristóteles, filósofos árabes, padres de la iglesia, copistas o miniaturistas de la época. Por lo tanto es lógico pensar a la hora de hacer el guión que los monjes, debido a este paso continuo de personas ajenas al devenir cotidiano de la abadía, tienen constancia y se preocupan por el polémico papado de Aviñón, las disputas entre las distintas congregaciones franciscana, benedictina o dominica y las cuestiones teológicas y filosóficas de que se ocupaban los hombres medievales. Un claro ejemplo abordado en párrafos ulteriores era el problema de los universales latía desde antiguo, había estallado con motivo de las polémicas obras y lecciones de Pedro Abelardo en el siglo XII, se había desarrollado a lo largo del siglo XIII sobre todo a partir de la influencia de la escuela oxoniense (Roger Bacon a la cabeza, de cuyas teorías es seguidor el protagonista, Guillermo de Baskerville, que a la sazón es un trasunto de Guillermo de Ockam y Sherlock Holmes) y se había recrudecido en el siglo XIV dando paso al inicio de lo que los historiadores denominan humanismo cristiano: estos hechos delimitan un mundo *factualmente* cerrado (historia de hechos) del que, cuando lo abrimos (historia ficticia), es necesario respetar sus propios límites, que también le vienen dados al adaptador si lo que quiere es realizar su película manteniéndose en esa época y en esa abadía, aun cuando esto no sea estrictamente necesario: podría haberla ambientado, por ejemplo, en otra abadía, quizás en las partes más al norte de la Cristiandad europea donde los problemas fundamentales seguían siendo los de la evangelización de los paganos. Pero en ese caso los límites, al ser igualmente históricos, habrían de ser respetados, siendo necesario introducir en la película los motivos por los que ese monasterio se ubicaba allí y no en otro sitio, cambiando el grado de preocupación de los monjes de cara a unos problemas y no otros, y así *ad infinitum*.

Queda una tercera posibilidad, además de las dos mencionadas relativas a mantener el mismo lugar o cambiarlo, pues de hecho pueden no respetarse esos límites históricos. De ese modo, los productores se prestarían a la falta de escrúpulos y de rigor histórico a que nos tienen tan acostumbrados muchos realizadores, para qué negarlo, sobre todo estadounidenses. No es éste nuestro caso: Jean Jacques Annaud prefiere situarse en ese año 1327 en que arranca la novela, y para evitar problemas de ambientación se rodea asimismo de un grupo de expertos medievalistas que, sirviéndole de consejeros, le ayudan en la recreación *visual* de ese mundo (el desaparecido Jacques Le Goff a la cabeza). Se asumen los límites, que cubren múltiples dimensiones de la realidad. El mundo está construido o, por lo menos, condicionado para que no *falsee* esa misma realidad: dependerá del director francés qué aspectos de ese mundo habrán de rescatarse para su película, y así dispuesto, tras la primera alocución de Adso con voz en

off y sobre fondo negro, el siguiente problema sigue siendo la justificación para hacer la película, tema que sigue coleando desde el comienzo del artículo.

En sus entrevistas, Annaud apela a su necesidad de superar nuevos retos, pasar del lirismo visual conseguido en *La busca del fuego* a una película que se centrara, curiosamente, en palabras. Sin embargo, no hay necesidad más lejana que la de crear algo nuevo. Ya hemos visto lo inadecuado de servirnos de términos como *mímesis* (no sólo se imita) o de *adaptar* (la novela no necesita ser apta para nada). Lejos de ello, la película se presenta ya en los títulos de crédito y tras las primeras palabras en voz en off de Adso como “a palimpsest of Umberto Eco’s Novel”, es decir, un palimpsesto: para los griegos, los palimpsestos eran tablillas de cera que podían borrarse para volver a escribir sobre ellas, proceso en el cual la tablilla era siempre la misma; en latín el palimpsesto modificó este significado por el de un manuscrito bajo el que había restos de un texto más antiguo. Desde una perspectiva de teoría de la recepción, la película es así el palimpsesto visual de una obra que ha sido borrada y de la que algo permanece: en nuestro caso, la narración contada, que es la misma, pero no igual.

A estas conclusiones llegó Jean Jacques Annaud apoyándose en la misma obra de Umberto Eco, no tanto como medievalista, cuanto como especialista en hermenéutica. Parafraseándole [13] en una entrevista dirá que cada lector es creador de la obra en tanto que la comprende desde sus propios humores, bondades y maldades, propias de todo intérprete, llevándolas consigo allá donde *lea*. No será objeto, por lo mismo, de Umberto Eco ni de los comentaristas de Umberto Eco imponer una sola lectura, pues son muchas, siempre dentro de los límites que supone la buena hermenéutica y que la distingue de la sobreinterpretación. Lo que legitima la creación de la película en tanto que creación independiente de la novela es que arranca de una lectura que potencia unos efectos de sentidos en detrimento de otros. Sentado el principio por el que cualquier lectura es legítima frente a la lectura que el propio autor hace de su obra, se entiende así que la lectura completa la obra, en el sentido de que es creadora (desvela efectos de sentido devenidos de la potencia poética del texto ajenos, incluso, al mismo autor).

Entender la película como un palimpsesto equivale a entenderla como la misma historia contada a partir de un nuevo lenguaje (audio-visual) mediante el que va a recrearse la lectura que hizo Jean Jacques Annaud. Para no caer en vaguedades ni en errores de interpretación de los hechos a un nivel histórico, se rodea de ese grupo de sabios que ya hemos comentado. Y lo más divertido es que Umberto Eco no podía decir nada. En realidad, y siguiendo sus propias convicciones, no quiso hacerlo salvo cuando le preguntaron, puesto que el libro ya no era suyo: pertenecía a los lectores. Por lo mismo la película podía comenzar a rodarse partiendo de un guión adaptado *para el rodaje*, si bien el conjunto resultante era ya una creación distinta, cuya plasmación en imágenes será necesario compararla, en todo caso, con la lógica interna del guión escrito y con los hechos reales del mundo que lo sustenta. Lo importante ya es que nuestra película se ha desembarazado del peso de la novela: son dos creaciones distintas, por mucho que permanezca ese inevitable residuo comparativo.

Y aun con todo el grado de fidelidad con respecto a la novela que mantiene el director francés es muy alto, pues acomete una tarea muy complicada: la novela dispone de múltiples niveles de evidencia que en su mayoría sólo son reconocidos por especialistas en la materia o, cuando menos, por personas con un grado de erudición lo

suficientemente alto como para alcanzarlos prácticamente todos. Esto es, si no imposible, evidentemente muy difícil. Y no obstante Annaud procura captar en el rodaje gran parte de ese aparato que, agrupado bajo una misma denominación, podemos llamar *potencia poética* del texto, es decir, la capacidad de que éste dispone para generar lecturas siempre distintas del mismo [14]. La *potencia poética* de *El nombre de la rosa* se cifra, entre otras cosas, en su gran cantidad de intertexto (tan presente en un tiempo en que la palabra de los antiguos resonaba tanto como la de un gigante, siempre a partir del famoso *adagio*), la gran cantidad de personajes que son a su vez trasuntos de importantes personalidades medievales y la riquísima erudición sobre la época en aspectos relativos tanto a las artes liberales cuanto a las artes mecánicas (así, por ejemplo, las deliciosas conversaciones que mantiene Guillermo con Severino, el herbolario, o con el maestro vidriero Nicola da Morimondo, que tanto recuerda al monje Teófilo, autor de un famoso capítulo XVII en el libro II de su obra *De diversis artibus* dedicado precisamente al arte de las vidrieras). Esta *potencia poética* faculta al desconocedor de la Edad Media para introducirse en un mundo perfectamente construido, al tiempo que al que ya lo conoce le permite sentir un inmenso placer al verlo recreado de una forma distinta a la escrita. Bien es cierto que la novela está ahí, de hecho, para ser leída y ser disfrutada, por encima de cuestiones relativas a una mayor o menor erudición. Y asimismo sucede con la película. Dicho esto, nuestra tesis es la siguiente: Annaud pretende captar esa multitud de niveles de evidencia consiguiendo que tanto el conocedor como el profano lleguen a la misma conclusión. Para mostrarlo he seleccionado dos aspectos de la película en los que se verá la dimensión *poiética* que abre Jean Jacques Annaud y que hace que su producción se aleje sustancialmente de una simple mimesis de la novela.

### **1. Suger de Saint-Denis, Abbone y Michael Lonsdale: de las palabras al gesto.**

Suger de Saint- (1081 – 1151) es una de las personalidades más importantes en la historia de Francia por varios motivos: fue Suger (*Sugerius abbas*) reformador y constructor de la primera iglesia centroeuropea que adquirió, bajo su administración, elementos del primero de los estilos góticos franceses (Saint-Denis, situada al norte de la capital gala), previo al *rayonnant* propio justamente de los talleres parisinos; fue asimismo un destacado pensador dotado de una fuerte formación clásica, así como un exitoso diplomático del reino de los francos, de su propia abadía y ante distintos monarcas, nobles e incluso frente a la mismísima curia papal. Sus proezas como embajador le llevaron a ser nombrado regente de Francia durante la Segunda Cruzada, impulsada por su amigo Bernardo de Claraval, y debido a la ausencia de Luis VII, amigo suyo de la infancia, e hijo de Francisco I de Francia. De los muchos estudios disponibles sobre las distintas facetas de Suger, nos apoyaremos sobre el ya clásico que escribiera Erwin Panofsky bajo el título *El abad Suger de Saint-Denis* [15]. Se centra allí en varios temas que nosotros trataremos convenientemente a la hora de analizar el personaje que interpreta Michael Lonsdale, el abad Abbone, que es, a la sazón, el trasunto de aquel original Suger, abad de Saint-Denis.

Según lo establecido con anterioridad, el escenario de los hechos históricos es el mismo para Umberto Eco y Jean Jacques Annaud, por lo que la fuente originaria en la que se asienta tanto el Abbone de Eco como el de Annaud (Michael Lonsdale) será la misma, por ello iniciaremos nuestro comentario estableciendo las dos características por las que el personaje ficticio queda definido por el histórico, cuales son la de una

excelente capacidad para la diplomacia, por la que justamente es un hombre célebre, así como a causa de su pensamiento estético. De ambas se da cuenta en el filme, si bien es cierto que de un modo muy distinto a como se hace en la novela y que sin embargo no rompen en absoluto con la lógica interna del guión, construido, necesario será que insistamos, en la recreación de un “mundo ambiente” sucedido, *ergo*, real.

Panofsky, recogiendo un texto de Willelmus de Saint-Denis, biógrafo de Suger, refiere que el buen abad era un *mediator et pacis vinculum* [16], es decir, intermediario y vínculo de la paz. Impulsor de la *ajuriacio Franciae* (la “llamada de Francia” por encima de conflictos internos a la lucha frente a las amenazas exteriores), fue en vida un excelente consejero, amigo de solucionar los problemas por las vías del diálogo e incluso del silencio, aspectos que se recogen en el filme a partir, precisamente, tanto de las fuentes primarias cuanto del texto de Eco. Tal es así que la abadía de Abbone es, en el segundo de los principales hilos narrativos de la historia, elegida como sede para un encuentro histórico entre franciscanos y legados papales con motivo del problema suscitado a raíz de la pobreza radical que defendían los espirituales y, entre ellos con especial fervor, el maestro franciscano Pedro Juan Olivi, muchas de cuyas proposiciones serían condenadas en el marco del Concilio de Viena en 1311, es decir, dieciséis años antes del inicio de nuestra historia y de que Michele da Cesena, líder de los franciscanos, fuera convocado por Juan XXII en la sala capitular de Aviñón con motivo precisamente de esas disputas. Así, la ficción es la siguiente: espirituales franciscanos perseguidos por el papado de Aviñón y legados papales, comandados por el cardenal Bertrando del Poggetto, deciden tratar, de forma previa a otros encuentros *reales* (en el sentido de históricos), el tema de la pobreza de Cristo en aras de una reforma radical de la Iglesia, en noviembre del año 1327, todo ello entre los muros de una abadía perteneciente a los benedictinos negros del norte de Italia. Según las normas protocolares de la época, es el abad quien ha de presidir el encuentro por encima incluso de la dignidad de los legados. En el momento del proceso inquisitorial contra Remigio da Varagine, el cillerero, y Salvatore, su fiel amigo y ayudante, será elegido nuevamente por Bernardo Gui, el inquisidor dominico, para que haga de juez, mientras que en la novela, cambio éste sustancial, sólo aparece sentado al lado de Guillermo de Baskerville en calidad de testigo. Por último, destaca su posición frente a Jorge de Burgos, apoyado en no pocos momentos en la figura de Bernardo de Claraval, y frente a Malaquías, el maestro bibliotecario, encargado de la custodia del laberinto del saber que es, en efecto, la biblioteca de la abadía. Todos estos elementos son magistralmente interpretados por Michael Lonsdale, y por él vemos que es, de hecho, el clásico *hombre de confianza*. Pero en un momento dado el actor necesitará de la ayuda de su director para interpretar el segundo aspecto propio de Suger, como era su pensamiento estético.

Además de diplomático, Suger era un excelente lector, como muchos otros abades en su tiempo, de los textos del Pseudo-Dionisio, anónimo autor que hacia el siglo V a. C. redactara en griego un corpus (llamado *dionysiacum*) del que nos interesan sobre todo dos obras, la *Jerarquía celeste* (*De Caelesti Hierarchia*) y *De los nombres divinos* (*De Divinis Nominibus*). En ellas expuso un bello y rico pensamiento a medio camino entre la mística y la filosofía, apoyándose siempre en dos fuentes primarias: la que le proporcionaban los textos neoplatónicos, especialmente de Plotino, así como la de textos evangélicos, especialmente el de Juan. Su *corpus*, de vital importancia para delimitar el campo de la estética medieval, ha recibido muchos nombres, siendo quizás el más acertado el de una *teofanía material*, es decir, una mostración de la existencia de Dios desde una praxis mística, susceptible de ser practicada por cualquiera, pues se hace



a partir de la contemplación, *more anagogico* (por el método anagógico), de las cosas que, aun cuando estén revestidas de materialidad, son en realidad formas visibles de la verdadera luz, inmaterial, inaprensible, suprasensible e inefable que responde, entre otros muchos nombres, al de Dios, Padre, precisamente, de las luces: “las jerarquías inmateriales se han revestido de múltiples figuras y formas materiales a fin de que, conforme a nuestra manera de ser, nos elevemos analógicamente desde estos signos sagrados a la comprensión de las realidades espirituales, simples, inefables” [17]. Este resumen, tosco y grosero, nos proporciona las principales consecuencias estéticas y que Suger apreció para su propia abadía en todo el proceso de recolección de reliquias para la misma. Así, desde su punto de vista, las piedras preciosas y brillantes metales que por su propia naturaleza reflejan la luz e incluso la multiplican, son dignas de Cristo, que, recuérdese, en el Evangelio de Juan se presentaba como la luz del mundo [18]. Así, las cosas del mundo, cuanto más reproduzcan esta luz, a diferencia de la madera, que aun cuando es *luz*, no es tan alta en dignidad, más nos podrán proveer de las guías suficientes para elevar nuestra mirada acostumbrada a lo profano desde lo material hasta lo inmaterial.

Suger de Saint-Denis leyó y es muy probable que llegara a escuchar al comentador y místico especulativo Hugues de Saint-Victor [19] en su comentario de 1125 de la *Jerarquía Celeste*, así como en su obra *Didascalicon* (apartado dedicado a la estética en sus *Eruditiones didascalicae libri VII*), donde se posicionaba ante a otros maestros parisinos frente al concepto de la belleza como un camino sensible en sus primeros inicios y místico a medida que se avanzaba en él. Así, si bien es cierto que la belleza en sí misma y de lo divino sólo puede ser aprehendida por la inteligencia, no es menos cierto que por medio de la sensibilidad puede iniciarse ese ascenso hacia lo inmaterial, justamente como en el Pseudo-Dionisio, si bien en este autor de la abadía de San Víctor la referencia a las cosas materiales es todavía más radical. En efecto, para él “existe cierta semejanza entre la belleza visible y la invisible, gracias a la imitación que el artífice de la invisible realizó entre ambas, en la cual, como en un espejo, de diversas proporciones se conforma una sola imagen. Por esta vía, pues, la mente humana convenientemente impulsada, asciende de la belleza visible a la invisible...” [20]. Filtrado así el Pseudo-Dionisio y recibido desde las completísimas lecturas del maestro parisino, Suger estaba entonces preparado para desarrollar su propio pensamiento filosófico aplicado a las reformas que hiciera de su propia abadía, comenzadas hacia el año 1136 [21]. No podemos detenernos excesivamente en tales reformas, puesto que necesitaríamos un artículo entero para poder delimitar las consecuencias estéticas de las mismas así como la apoyatura filosófica en que se asientan, por lo que dejaremos a un lado muchos de los temas centrados únicamente en la descripción que él mismo hace en su *Liber de rebus in administratione sua* (Libro de las cosas relativas a su administración). En él nos detalla las reformas que llevara a cabo en la que por aquel entonces era la iglesia abacial más importante de Francia, pues no en vano allí reposaban los restos del santo Dionisio, confundido en la Cristiandad muy tempranamente con el Dionisio Areopagita que aparece en los textos bíblicos así como con el autor del *Corpus Dionysiacum* que hemos analizado con anterioridad. Esta feliz y errónea coincidencia le sirvieron aún más si cabe para disponer en su abadía de todo un sistema simbólico apoyado en la metafísica de la luz y confeccionado a partir de una compleja iconografía repartida entre los conjuntos escultóricos del recinto y las vidrieras de la iglesia abacial, así como de una serie de *tituli* que enmarcan las intenciones de Suger como consecuencia directa de la aplicación de las teorías del Pseudo-Dionisio, que, insistimos, era considerado como el mismo maestro que hubiera

escrito hacia el siglo V a. C. el *Corpus*. Tal es así que, de todo ello, nos interesa la elaboración y recolección de las maravillosas reliquias, compuestas todas ellas de materiales preciosos, de las que llegará a decir lo siguiente: “Frecuentemente contemplamos, movidos por nuestro amor a la Madre Iglesia, estos diferentes ornamentos, nuevos y viejos, y vemos la maravillosa cruz de san Eloy junto con otras más pequeñas, y el incomparable ornamento, comúnmente llamado ‘Crista’, colocados sobre el altar dorado; entonces digo suspirando desde lo profundo del corazón: ‘Toda piedra preciosa es tu ornamento, sardónice, topacio, jaspe, crisolita, ónice, berilo, zafiro, carbuncló y esmeralda’. Es evidente para los que conocen las propiedades de las piedras preciosas, ante su completo asombro, que no sólo ninguna está ausente de nuestro acervo (a excepción del carbuncló), sino que incluso abundan copiosamente. Entonces, cuando a causa del amor por la decoración de la casa de Dios, el agradable aspecto de las piedras de múltiples colores me desvía de preocupaciones externas, mientras una meditación adecuada me induce a meditar sobre la diversidad de virtudes sagradas, trasladándome de lo material a lo inmaterial, creo encontrarme en cierta manera en alguna extraña región del universo que no existe en absoluto ni en faz de la tierra ni en la pureza del cielo, y creo poder, por la gracia de Dios, ser transportado de este mundo inferior a ese mundo superior por vía anagógica (*anagogico more*).” [22]

Del largo texto nos interesan sus consecuencias estéticas, sobre todo la que lo impregna de un marcado carácter (an)estético, en el sentido de que a partir de la contemplación de las materias preciosas Suger se eleva cuidándose así *ab extrinsecis*, es decir, “de las cosas externas”, en el sentido evidente de preocupaciones que desvían de la plena felicidad que sólo alcanza a partir de esa *transferencia* desde las cosas materiales a las inmateriales, y siguiendo precisamente el mismo camino de la teofanía material del Pseudo-Dionisio.

La potencia poética del texto de Umberto Eco se cifra en este punto a partir de una larga y riquísima conversación de Abbone con Guillermo de Baskerville al respecto, precisamente, de las reliquias sagradas de su abadía. En el capítulo de *Nona* del segundo día, cuyo título comienza precisamente *Donde el abad se muestra orgulloso de las riquezas de su abadía*, dice nuestro buen Abbone: “Cuando me deleito contemplando todas las bellezas de esta casa de Dios, y el encanto de las piedras multicolores borra las preocupaciones externas, y una digna meditación me lleva a considerar, transfiriendo lo material a lo inmaterial, la diversidad de las virtudes sagradas, tengo la impresión de hallarme, por decirlo así, en una extraña región del universo, aún no del todo libre en la pureza del cielo, pero ya en parte liberada del fango de la tierra. Y me parece que, por gracia de Dios, puedo alejarme de este mundo inferior para alcanzar el superior, por vía anagógica...” [22] Es hora ya que digamos que Suger tuvo tiempo de redactar su peculiar visión de la estética dionisiaca del mismo modo que Abbone tiene un capítulo entero dedicado a la misma exposición a lo largo de una hermosísima plática con Guillermo. Por cierto que en un momento crucial, el mismo Guillermo dirá que “ésta ha sido siempre la opinión de los grandes de vuestra orden. Recuerdo haber leído páginas muy bellas sobre los ornamentos de las iglesias en las obras del grandísimo y venerable abate Suger.” [23] Y no en vano, Suger pertenecía, como Abbone, a la orden de los benedictinos negros.

Todo esto dicho, la común opinión respecto de la película es que no alcanza nada más allá que la historia policíaca. Pero hay cuatro secuencias, una de ellas un tanto más larga, el resto brevísimas, que sin embargo nos muestran que parte de esa potencia

poética del texto original ha sido perfectamente captada por Jean Jacques Annaud en la caracterización de su Abbone. En la primer secuencia, que por cierto reconstruye una conversación entre Jorge de Burgos, Malaquías y el mismo abad nunca escrita en el libro y que sirve para posicionar a los tres monjes frente a la llegada de Guillermo, Malaquías informa al abad de que una investigación por parte de Guillermo, impertinente interrogador, puede dar lugar a que el buen nombre de la abadía salga mal parado, hasta tal punto que los inquisidores que acompañan a los legados papales que tendrán el encuentro preparatorio con los franciscanos, antes del de Aviñón entre el Papa y Michele da Cesena, pueden iniciar una investigación por sí solos. Es en ese momento cuando Abbone, acuciado por las preocupaciones exteriores (la inquisición actuando en su abadía no generaría buena prensa), pone en práctica la peculiar teoría que hemos rescatado del texto de Eco y del original de Suger, pues justo a continuación del rostro perturbado de Michael Lonsdale, nos brinda Annaud un primer plano de la mano del abad tocando el enorme crucifijo de oro y engastado en sus puntas de hermosos rubíes que llevará durante toda la película y que lo distingue del resto de sus hermanos. El toque es suave, delicado e incluso con cierta deferencia, como si fuera, de hecho, la caricia amorosa a que somete el que algo desea a su objeto deseado, y sin embargo poseído. Este toque de cruz vuelve a repetirse en varias ocasiones más, siempre relacionadas con algo que perturba al personaje de Michael Lonsdale, pero por ser tan sutil pasa, por lo general, inadvertido.

Vuelve a suceder algo parecido cuando en un momento del filme en que Guillermo es llamado precisamente por Abbone a la sacristía. Los dos reunidos inmediatamente después de la muerte de Berengario, ayudante de Malaquías, el detective comienza a desentrañar toda la trama que se esconde en torno a un libro escrito en griego (el libro II de la *Poética* de Aristóteles) que alguien se está tomando muchas molestias en ocultar. Y mientras el buen Guillermo, impetuoso y con una clarividencia desbordante va desgranando punto por punto los tramos descubiertos de su investigación, Abbone va dirigiéndose de uno a otro lado de la sacristía *tocando, acariciando y jugueteando*, procurando (an)estesiarse con todas las reliquias que hay en la habitación, que, por cierto y a diferencia de la abadía de Saint-Denis, no están al descubierto para elogio y admiración de los peregrinos, sino que tal y como se nos muestra a partir de un ligerísimo *travelling*, se hallan tras una reja de madera y cuadrangular, que remite asimismo a la telaraña de saberes ocultos que todos los miembros de la abadía esconden para sí.

Se dirá, por derecho, que es un gesto interpretativo que expresa la indolencia de este buen abad, más preocupado por las riquezas que por la teoría de Suger o del Pseudo-Dionisio. Y no en vano ésta es la conclusión de quien no ha leído a Suger o al Pseudo-Dionisio, lo cual es perfectamente legítimo y apoya la tesis con que comenzábamos este análisis, a saber, que tanto el que sabe como el que no sabe, el que dispone de prejuicios como el que no dispone, acaban por llegar a la misma conclusión: Abbone es aquí un ser ciertamente despreciable, más que en la novela, y que en la película no desentona en absoluto con la lógica interna del guión. Sin embargo, esta coincidencia se hace desde perspectivas distintas: Suger era un monje humildísimo, según nos cuenta sus crónicas, y todo lo hacía por su Iglesia abacial; Abbone es, por el contrario, más que un místico materialista, un fetichista del oro y las riquezas. Probablemente sea porque la historia se narra en el siglo XIV, momento en que la antigua ciudad monacal comienza a ceder terreno a las grandes ciudades civiles, y con ellas, al poder civil. Por decirlo suavemente: la fuerza de los monacatos de antaño,

*civitates Dei*, se ha desvirtuado, de lo que se deja constancia en muchos momentos de la novela y en no pocos de la película. Y Suger vive, precisamente, en el nacimiento de las grandes catedrales y de los grandes monacatos, cuando la ciudad todavía dependía en muy alto grado de la dirección de los centros religiosos del saber.

## 2. El título: ¿*titulus*, *lema* o *emblema*?

Un poco de todos.

El concepto de *titulus* ha pasado a nuestro castellano por el término “título”, si bien el significado originario era muy distinto. En la actualidad, el título de una obra equivale al tema o, cuando menos, a la orientación temática que toma la obra. Bien es cierto que desde el punto de vista de la estética contemporánea, el título ha pasado de un primer plano, equivalente en importancia a la misma pintura o a los proyectos iconográficos en que se asentaba una obra, a un plano secundario y en muchos casos prescindible. La obra no necesita ninguna explicación, pues se explica a sí misma, se muestra a sí misma: de ser un cristal casi transparente sobre el que aplicando una serie de categorías y terminologías en muchas ocasiones abstrusas, se conseguía la *traducción de la obra* y se alcanzaba el *numen* de la misma, se ha pasado a considerar el cristal como la misma obra de arte, de tal modo que el soporte deja de ser una ventana y se convierte en un objeto consistente. Es el *giro al objeto* propio del arte contemporáneo, donde este objeto es material, pesado, que afecta directamente nuestra sensibilidad y que sólo a ella se dirige. Pero antaño el *titulus* era un medio para la elevación o, si se prefiere, la trascendentalización de la obra: ésta había de ser superada, pues debía ser decodificada, y el *titulus* indicaba textualmente un posible camino.

Por otro lado tenemos el *lema*: el *lema* adquiere sentido sólo por la imagen a la que acompaña. Nuestra película es una secuenciación de imágenes, dicho *grosso modo*, un *emblema* cuyo lema es un *titulus*: *El nombre de la rosa*. Jean Jacques Annaud podría perfectamente haberse librado del problema de dar sentido al título de su filme disponiendo, por ejemplo, de otro más claro: *La abadía del crimen*, *Los crímenes de la abadía*, *La biblioteca secreta* o alguno por el estilo, pero se mostró fiel al intento de captar la *potencia poética* del texto de Umberto Eco. Sin embargo, acaba la película y la reacción más común, en esa charla de cafetería tan agradable, es la siguiente: “A todo esto, ¿y el título?”

Umberto Eco lo explica en *Apostillas*: “Desde que escribí *El nombre de la rosa* recibo muchas cartas de lectores que preguntan cuál es el significado del hexámetro latino final, y por qué el título inspirado en él. Contesto que se trata de un verso extraído del *De contemptu mundi* [Del menosprecio del mundo] de Bernardo Morliacense, un benedictino del siglo XII que compuso variaciones sobre el tema *ubi sunt* (del que derivaría el *mais où sont les neiges d’antan* de Villon), salvo que al topos habitual (los grandes de antaño, las ciudades famosas, las bellas princesas, todo lo traga la nada) Bernardo añade la idea de que de todo eso que desaparece sólo nos quedan meros nombres. Recuerdo que Abelardo se servía del enunciado *nulla rosa est* para mostrar que el lenguaje puede hablar tanto de las cosas desaparecidas como de las inexistentes. Y ahora que el lector extraiga sus propias conclusiones” [25]. Y así lo haremos. De momento, reconozcámosle el mérito a Johannes Huizinga que es, a lo que parece, el primer autor que descubrió la aparente contradicción que había entre una copia que hiciera un fraile desconocido del texto original del *De contemptu mundi*, donde

Bernardo, siempre según esa copia falsa, habría escrito: “Nunc ubi Regulus aut ubi Romulus aut ubi Remus? Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus.” [25] La variante del *ubi sunt* expresada mediante el término latino “rosa” no parece que sea adecuada. Pablo García Castillo, profesor titular de filosofía antigua de la Universidad de Salamanca, a quien expreso desde aquí mi más sincero agradecimiento por la valiosísima ayuda prestada, señala en su magnífica conferencia sobre la novela original de Umberto Eco que una *rosa pristina* (rosa antigua) no tiene sentido, pues precisamente su valor es el de lo efímero. El texto, por lo mismo, parece corresponderse más bien con el término latino “Roma”, cosa que señala igualmente Huizinga, en tanto que con anterioridad Bernardo se ha referido a Régulo, Rómulo y Remo, personajes ilustres de la historia del imperio latino. Por lo mismo, indicando así lo pasajero *hasta de* los grandes imperios, se dice que de la antigua Roma sólo nos queda el nombre, en concreto, el nombre desnudo. De lo antiguo, por efímero, sólo restan palabras. Sin embargo, Umberto Eco prefiere la copia con la errata, sustituyendo “Roma” por “rosa”, y lo hace porque “Abelardo se servía del enunciado *nulla rosa est* para mostrar que el lenguaje puede hablar tanto de las cosas desaparecidas como de las inexistentes” [27].

Pedro Abelardo fue, para el medievalista Jacques Le Goff [28], además de un posible *goliardo* (extraña corriente social a medio camino entre la caballería andante, el mester de juglaría, el de clerecía y el grupo de los teólogos), uno de los primeros *intelectuales* de la historia occidental y, en consecuencia, de la Edad Media. Ocupado en múltiples actividades, en teoría a causa de su condición de goliardo, se ocupó de las disciplinas de los *milites* y de los *religiosi*, pero destacó sobre todo como teólogo, comentador y, en definitiva, pensador medieval especializado en lógica. Recuperando a Aristóteles frente a la teología basada casi exclusivamente en Platón, escribió en el año 1122 su polémica obra *Sic et non*, en la que demostraba las múltiples contradicciones internas de la Biblia, a causa de lo que mostró la necesidad de establecer un sistema de pensamiento basado en la lógica que iluminara de esa manera la exégesis bíblica y la filosofía de los maestros. Esto, tan evidente a nuestros ojos, suponía en la estructura de las universidades que el maestro comentador en quien descansaba la *auctoritas* no era suficiente, lo cual le valió la enemistad de muchos y poderosos personajes (entre ellos, San Norberto, Guillermo de Champeaux, Guillermo de Saint-Thierry además del más peligroso de todos, San Bernardo de Claraval, reformador de la Orden del Císter e impugnador espiritual de la Europa del siglo XII... y amigo personal de Suger de Saint-Denis). Delimitada su intención en el *Sic et non* así como en el *Logica ingredientibus* (Lógica para principiantes), y siguiendo la máxima de San Anselmo cifrada en la sentencia *fidens quarens intellectum* (la fe quiere el intelecto), para él las palabras están hechas para significar las cosas de la realidad. Por esto mismo se fundan en la realidad, y todo el esfuerzo de la lógica consistirá, por lo tanto, en permitir, delimitar y establecer esta adecuación del lenguaje a la realidad que muestran las palabras: el lenguaje es así la *expresión* de las cosas y la función de los filósofos es, en gran medida, cuidar de esta adecuación (cuánto nos recuerda esto al Wittgenstein del *Tractatus*). Este planteamiento atacaba de modo radical a los universales: el universal era aquello que podía predicarse de muchas cosas [29], pero no porque tenga una realidad consistente, sino porque las cosas mismas están en un determinado *habitus* (“hábito” en el sentido de “hábito de ser de la cosa”): ese *habitus*, uno de los dos elementos de la primera especie de la cualidad aristotélica, contrapuesto a *affectio* (“afección” de la cosa), es *de la cosa*, está *en la cosa*, pertenece *a la cosa*. No es necesario recurrir a la esencia, puesto que el universal se deriva de las cosas que están en un determinado *habitus essendi*, es decir, “hábito de ser” tal o cual. Tal es así que lo que importa ahora es más bien el conocimiento de la

*creatura* antes que aquello de lo que participan muchas criaturas, en tanto que la imagen a que será referido ese “aquello de lo que participan muchas criaturas” será siempre difuso. Esto no implica que el universal no exista, sino que antes bien aquello que refiere el universal *rosa* sólo puede encontrarse no en la palabra rosa, sino en aquello que designa la palabra rosa en tanto que tiene una serie de hábitos (de ser) que remiten, de hecho, a una rosa siempre particular, concreta. Si a la rosa le arrebatamos el olor, las hojas, las espinas y todo aquello que aplicamos a una rosa cualquiera sólo disponemos de *el nombre de la rosa*, en tanto que *no hay ninguna rosa concreta (nulla rosa est)*.

En la novela tiene un significado muy complejo que aquí no abordaremos pues a otro lugar. No obstante, diremos que si bien en las más de quinientas páginas de la novela es relativamente sencillo mostrar el sentido del *titulus*, no así sucede en la película de Annaud, pues, ¿cómo llevar a imágenes todo este entramado filosófico y literario entre la mala copia del *De contemptu mundi* de Bernardo Morliacense, que se hace eco del *ubi sunt*, y la relación con el problema de los universales, que hace arrancar el movimiento nominalista, del que por cierto se hace eco Guillermo de Ockam, siendo su gran abanderado, que a su vez es trasunto de Guillermo de Baskerville?

Lo consigue. La película comienza con un fondo negro del que emergen los títulos de crédito sólo después de que la voz en off de Adso, ya viejo, haya iniciado su crónica, rescatando del olvido las caras y los gestos de aquéllos a quienes amó: este rescate de los gestos desde un fondo negro y su permanente referencia a las palabras que está escribiendo refiere el hecho de que las imágenes que se nos muestran son, en realidad, sólo eso: imágenes. De lo que fue sólo quedan *recuerdos y palabras*. De entre esas imágenes surgen dos personas: Guillermo de Baskerville... y una joven muchacha del estrato social de los *simples*, con la que Adso tiene un encuentro amoroso narrado maravillosamente, a partir de un delicioso intertexto en que se mezclan las líneas del *Cantica Canticorum* y de las obras de la mística Santa Hildegarda de Bingen, San Bernardo (que comentara justamente el *Cantica*) y Jean de Fecamp. Annaud es más prosaico, y se sirve de los gestos de sorpresa, desconcierto y lujuria contenida de Christian Slater para mostrar, efectivamente, lo que está sintiendo el joven novicio al hacer el amor con el personaje magistralmente interpretado por Valentina Vargas. De ahí deriva una bella conversación nocturna entre su maestro, un igualmente desconcertado, pero comprensivo Sean Connery, y él mismo, un Adso derrotado por un amor que lo vence cada vez que piensa en ella, cuando en la película la ve amenazada por el fuego de la hoguera, o cuando llegamos al final del filme, momento estelar que nos da la clave del *titulus* de la película en una secuencia magnífica. Pero antes, escuchemos nuevamente a Adso cuando nos explica por qué decidió, en lugar de aceptar la proposición silenciosa del personaje femenino interpretado por Valentina Vargas de permanecer con ella, marcharse con su maestro Guillermo de Baskerville:

“Jamás me arrepentí de mi decisión, pues aprendí de mi maestro muchas cosas sabias, buenas y verdaderas. Cuando al fin nos separamos, me regaló sus anteojos. Yo aún era joven, dijo, pero algún día me serían útiles. Y de hecho, ahora los llevo sobre mi nariz mientras escribo estas líneas. Después me dio un fuerte abrazo, como un padre, y se despidió de mí, nunca más volví a verle, y no sé lo qué fue de él, pero ruego siempre a Dios que haya acogido su alma, y le haya perdonado las pequeñas vanidades que su orgullo intelectual le llevó a cometer. Sin embargo, ahora que soy un hombre muy viejo, debo confesar que de todos los rostros del pasado que se me aparecen, aquel que veo con más claridad, es el de la muchacha con la que nunca he dejado de soñar a lo largo

de todos estos años. Ella fue el único amor terrenal de mi vida, aunque jamás supe, ni sabré, su nombre.”

Y efectivamente así sucede: abandonando ya la abadía del crimen, Adso y Guillermo dirigen sus respectivas monturas hacia la senda que les conducirá camino de su nueva aventura intelectual. Y ahí mismo, tras el joven novicio Christian Slater, aparece Valentina Vargas cubierta con un manto, el gesto doliente, deseoso de que Adso se quede junto a ella. Adso se detiene indeciso y vuelve la cara mirando a su maestro, *cuyo rostro ha sido ya difuminado por la bruma*, y éste, *comprensivo*, toma su propio camino (no en vano fue Guillermo de Ockam, parcial trasunto del personaje de Sean Connery, uno de los principales impulsores del nominalismo). Para Adso, la imagen de esa *creatura*, que en principio respondería al universal “mujer”, se le aparece a él como “una” mujer, con unas características propias e intransferibles que la hacen ser el único amor terrenal de su vida, frente a todos los significados que componen la “esencia” de la mujer de la que muchos personajes del filme, salvo Guillermo, han ido despotricando a lo largo de toda la película. Adso, descubriendo por sí mismo las consecuencias de ese *nominalismo*, se marcha, no obstante, junto a su maestro, lo que sin embargo no le impide confesarnos que *el rostro de esa joven* es el que más claramente se le aparece, más incluso que el de Guillermo, aun cuando en efecto ni siquiera pueda dar testimonio de algo tan fundamental como es su nombre. Y en esto también coinciden el conocedor de la tradición medieval del nominalismo así como el que no la conoce, pues de hecho, de la rosa *sin nada* más, sólo tenemos su nombre; pero de eso que en su día nos embriagó y aun hoy día dulcifica con su nítida imagen nuestra vida, como a Adso, aun cuando no sepamos su nombre, sabemos no obstante y aun cuando fuera efímero que estaba *vivo* en su más pura y absoluta concreción.

## NOTAS

[1] Este artículo ha sido realizado con el apoyo de una beca de investigación de la Junta de Castilla y León y el Fondo Social Europeo. Se redacta con motivo de la ponencia titulada *A propósito de El nombre de la rosa: un palimpsesto de J. J. Annaud* el día 28 de octubre por la tarde en el marco del I CONGRESO INTERNACIONAL DE CINE Y LITERATURA: ESPACIO FÍLMICO Y ESPACIO LITERARIO, organizado por la Universidad Europea de Madrid y dirigido por la doctora María del Mar Marcos Molano.

[2] *Ars*, que traduce la *techné* de los griegos tal y como la enunciara ARISTÓTELES: *Metafísica*, 980b – 982b; *Ética a Nicómaco*, 1139b13, es decir: un conjunto de reglas teóricas además del conocimiento por el que éstas han de ser aplicadas “recta y debidamente” (*recte et debita*) en función de aquello que se pretende conseguir.

[3] RICOEUR, Paul: *Filosofía de la narratividad*, Barcelona: Paidós, 1999. Traducción de Gabriel Aranzueque.

[4] Hemos asistido últimamente a las disputas públicas de una gran caterva de escolásticos comentadores que saliendo de sus oscuras bibliotecas han criticado duramente la trilogía de *El señor de los anillos* dirigida por Peter Jackson, lo cual no deja de ser infinitamente divertido, pues al enano Gimli cada uno se lo imagina como puede... o como quiere.

- [5] PLATÓN: *República*, II, 376d – III, 403a; en el libro X, especialmente en 602a – b, 607b – 608b, acaba por expulsar a todos los poetas *porque la razón así lo impone*, mas sin embargo reconoce (sin duda, por el amor que el mismo Platón sentía hacia los poetas, especialmente por Homero) que éstos tienen la posibilidad de reconocer la justificación de su necesidad en la república ideal (595c).
- [6] Elemento que tomara del pitagorismo, sobre todo, del teórico de la música del siglo V a. C. Daimón, autor de un desaparecido *Areopagítico* donde desarrollaba las doctrinas musicales de Pitágoras sobre los efectos que las artes sonoras producen en el alma.
- [7] PLOTINO: *Enéadas*, II, 8, 1. En caso de que interese al lector, recomiendo un magnífico y ya clásico desarrollo de las ideas de Plotino en referencia a este tema en la edición de los textos de André GRABAR: *Les origines de l'esthétique médiévale*, Paris: Macula, 1992.
- [8] PLATÓN: *Critias*, 107d.
- [9] PLATÓN: *República*, 607d: “Porque, ¿no te sientes tú también, amigo mío, hechizado por ella [la poesía], sobre todo cuando la percibes a través de Homero?”
- [10] Nótese que se habla de “contar” y no de “escribir”. En esto coinciden todas las narraciones: en que cuentan algo, sean escritas, sonoras, visuales o audiovisuales.
- [11] ECO, Umberto: *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona: Lumen, 1984, pág. 10, págs. 27 – 28. Trad. de Ricardo Pochtar.
- [12] *Id.*: *El nombre de la rosa*, Barcelona: Lumen, 2003, pág. 17. Trad. Ricardo Pochtar.
- [13] En concreto, las mismas *Apostillas* y su obra más conocida, *Lector in fabula*.
- [14] *Id.*: *Apostillas a...*, *op. cit.*, pág. 15.
- [15] PANOFSKY, Erwin: *El abad Suger de Saint-Denis* en *El significado en las artes visuales*, Madrid: Alianza, 1998, págs. 131 – 170. Trad. de Nicanor Ancochea; remito al lector a la provechosa lectura del libro de Michel BUR: *Suger. Abbé de Saint-Denis. Régent de France*, Malesherbes (Paris): Perrin, 2002.
- [16] *Id.*: *El abad Suger...*, *op. cit.*, pág. 135.
- [17] PSEUDO-DIONISIO: *La jerarquía celeste* en *O. C.*, Madrid: BAC, 1990, p. 121 (Migne, *P. G.*, 1. 121B – D).
- [18] Jn. 8, 12: “Yo soy la luz del mundo; el que me sigue no anda en tinieblas, sino que tendrá luz de vida.”
- [19] GASPARRI, Françoise: “Suger: moine, abbé, bâtisseur, homme d'état” en *Dossiers d'archéologie*, 261/marzo 2001, pág. 20 (16 – 23).
- [20] HUGO DE SAN VÍCTOR: *Expositio in Hierarchia Coelestis*, II; *vid.* PIÑERO, Ricardo: “La teoría del arte en Hugo de San Víctor”, en *La ciudad de Dios*, CCXIV (2001), pp. 145 – 162; *Id.*: *Teorías del arte medieval*, Salamanca: Luso Española de Ediciones, 2000.
- [21] Un completo, breve y bonito libro con magníficas ilustraciones de las reformas que ha sufrido la abadía de Saint-Denis a lo largo de su historia se encuentra en la obra de Branislav BRANKOVIC: *La Basilique de Saint-Denis. Les étapes de sa construction*, Paris: Castelet, 1990.
- [22] SUGER DE SAINT-DENIS: *Liber de rebus in administratione sua*, XXXIII.
- [23] ECO, Umberto: *El nombre de la rosa*, *op. cit.*, pág. 147.
- [24] *Ibidem*, pág. 146.
- [25] *Id.*: *Apostillas...*, *op. cit.*, pág. 9; citemos aquí la obra de Johannes HUIZINGA: *El otoño de la Edad Media*, Madrid: Alianza, 1988. Trad. José Gaos.
- [26] “Dónde están ahora Régulo o dónde Rómulo o dónde Remo? La antigua Roma permanece en el nombre, nombres desnudos tenemos.” BERNARDO MORLIACENSE: *De contemptu mundi*, I, 951- 952.



[27] ECO, Umberto: *Apostillas...*, *op. cit.*, pág. 9.

[28] LE GOFF, Jacques: *Les intellectuels au Moyen Age*, Paris: Seuil, 1985.

[29] ARISTÓTELES: *Analícos primeros*, 43 a.