

**LOS LENGUAJES DE EL NOMBRE DE LA ROSA**  
**(Estudio comparativo)**

*Inés de Allende*

*José Alberto Álvarez de Oro*

*Universidad Nacional de Córdoba,*

*Argentina*

**1. INTRODUCCIÓN**

En el cine es frecuente hablar de guión literario. Hay quienes piensan que este guión es una especie de versión novelada del film. Sólo en un sentido muy general podría aceptarse este concepto.

En la novela, el escritor no tiene necesidad de poner en boca de los personajes "todo" lo que éstos hablan, ni de detallar sus movimientos. En el guión literario, sí.

Además, el estilo que en el guión se caracteriza por la justeza del diálogo, la brevedad de las descripciones y el ritmo ágil y vivo del relato, en la novela se traduce en la absoluta libertad del escritor; es decir, que habrá una diametral diferencia entre el cine (expresión por la imagen) y cualquier otra clase de literatura (expresión por la palabra).

La denominación guión literario no es entonces demasiado exacta. El adjetivo "literario" se refiere a un arte -la literatura- cuya relación con el cine es puramente accidental. Guión literario es la narración completa de un film, desde el punto de vista del escritor. Contendrá detalladamente toda la acción (movimientos, reacciones de los personajes, etc.), todo el diálogo, las descripciones de los decorados, vestuario, etc.

El realizador español Antonio Román, daba la siguiente fórmula para juzgar la calidad de un guión: "Tapad la columna de la acción; si se entiende el guión leyendo sólo los diálogos, es que el guión es malo porque todo se apoya en la palabra". Es decir, que escribir un guión literario involucra un riesgo cierto: dejar que los mecanismos narrativos se encaminen por los senderos de la literatura cayendo en descripciones puramente verbales imposibles de transferir al lenguaje cinematográfico.

El guión literario será la narración completa de un film desde el punto de vista del escritor; haciendo la salvedad que al introducir el término 'literatura' en una descripción directa de la acción, las imágenes y los sonidos, en la que de ninguna manera entran las calidades del lenguaje empleado, puede inducirnos a error. Sólo importarán aquí la claridad expositiva y los valores cinematográficos potenciales del film descrito.

En lo que respecta a las formas concretas que asume la redacción del libro cinematográfico, digamos que lo esencial es la claridad expositiva.

La descripción escrita de lo que será la película -el guión- especifica siempre una acción espacio temporal, tomando los elementos más significativos de la novela. Aunque tome situaciones muy concretas del relato, las modifica necesariamente al concentrarlas en el microcosmos que es la película.

De aquí en adelante nos propondremos dar una explicación práctica acerca de la transformación de un texto en un guión literario. Para ello, tomaremos como ejemplo *El nombre de la rosa*, la conocida novela de Umberto Eco, y su correspondiente adaptación al cine llevada a cabo por el realizador Jean Jacques Annaud.

## 2. SINTESIS ARGUMENTAL

En una vieja abadía del siglo XIV en el norte de Italia, se desarrolla la trama de la novela de Eco, basada en un manuscrito del abate Vallet sobre Adso de Melk, un viejo fraile benedictino del barroco monasterio austríaco del mismo nombre, el mismo al que Napoleón llegó en 1805. Hasta allí fue Eco siguiendo la pista de su futura novela que sufriría varias peripecias antes de su realización, llegando incluso a descubrir una traducción del manuscrito en una librería de la calle Corrientes en la ciudad de Buenos Aires.

Guillermo de Baskerville, un franciscano inglés ex inquisidor, lector de Dante, erudito en teología y óptica y su joven novicio Adso -quien será el narrador a lo largo del relato- llegan a la abadía con la misión de organizar una reunión cumbre en la que se intentará modificar la política papal y propiciar la tendencia a la pobreza en las instituciones eclesiásticas.

Por esos días, extraños asesinatos comienzan a sucederse. De manera diversa, siete monjes morirán a lo largo de una semana y sus noches. Cada monje encarna un pecado mortal. Cada una de las muertes parece corresponder

al horror anunciado por cada una de las trompetas del Apocalipsis de San Juan. Sospecha al principio falsa que, sin embargo, se revela como verdadera al producirse el pavoroso incendio final que destruye la biblioteca del monasterio, cumpliéndose de este modo los "tiempos" del Apocalipsis.

Guillermo logra desenmascarar al asesino sólo a costa de la destrucción física del monasterio y de la pérdida de la inocencia de Adso. Sin embargo, la solución de los crímenes gira en torno de un acertijo erudito: la existencia de la única copia del segundo volumen de la *Poética* de Aristóteles (*La comedia*) que pudo haberse perdido hace mucho tiempo o que quizás nunca fue escrito.

En definitiva la novela de Eco es una reflexión acerca de los libros, narrada por el joven discípulo de un viejo monje que persigue la luz del conocimiento en las tinieblas del fanatismo religioso de la Edad Media.

### **3. ALGUNOS ANTECEDENTES DE LA FILMACION**

Jean Jacques Annaud describe su versión cinematográfica de esta novela admitiendo que al llevarla a la pantalla apenas si pudo empezar a captar la densa textura y entretelones del mundo monástico que recreaba el novelista. Cuenta el director que se entusiasmó con la novela, leyendo un capítulo que adelantó el diario francés *Le Monde*, en el cual se transcribió la secuencia en que Guillermo de Baskerville y Fray Severino hablan del universo de los venenos. Al finalizar su lectura, la decisión estaba tomada: filmaría *El nombre de la rosa*.

En aquel momento, los derechos de autor eran propiedad de la Radio y Televisión Italianas. Annaud tardó un mes para negociar con la RAI, tres meses para negociar con Eco y tres años para escribir un guión en el que llegaron a trabajar simultáneamente, media docena de profesionales de los más diversos ámbitos.

### **4. TEMA PRINCIPAL**

Durante varios capítulos, los monjes se entregan a eternas discusiones acerca de temas teológicos tan abstractos como, por ejemplo, la virtud de la pobreza, el establecimiento de la condición de asceta de Cristo, los bienes materiales de la iglesia, etc. Por otra parte, la obra incluye un verdadero manual

básico acerca de las herejías medievales. Sin embargo, el nudo del relato está dado por la incesante, misteriosa y trágica búsqueda del Segundo volumen de la *Poética* de Aristóteles, cuyo título se supone era *La comedia*, el libro perdido causante de todos los enredos relatados en la novela.

Precisamente nuestro propósito será utilizar esta parte del relato para establecer la comparación correspondiente con el guión literario de la película del mismo nombre. El film ha omitido forzosamente largos pasajes de esta novela densa y pródiga en digresiones. Los debates en torno de las herejías y cismas medievales que en el libro ocupan capítulos enteros, en el guión se han visto reducidos necesariamente a escasas líneas.

Annaud ha logrado realizar una tarea casi imposible: convertir el extenso e intrincado tapiz de Eco, tejido con deliberada lentitud, en un drama tenso y pasmoso, donde se alternan un despliegue escueto pero conciso y claro de conocimientos medievales sobre religión, arte, política y experiencia de vida, y una intriga policial nada despreciable para los efectos de mantener la constante atención del espectador.

Independientemente de su transformación técnica posterior, podemos distinguir en el guión literario, varias partes.

En primer lugar, debemos hacer un planteamiento de la acción que será narrada y luego el desarrollo de esta acción. Luego debe señalarse el momento de máxima tensión -el nudo de la novela- en el que alcanzan su mayor y definitiva expresión, los valores estéticos y emocionales del argumento. Por último, un desenlace donde se resuelve de manera drástica y casi espectacular, la historia narrada.

Ilustraremos esto, con un ejemplo: la parte del guión literario del film, en la que se resuelve el nudo narrativo y la compararemos con el texto de Eco.

La escena se desarrolla en el centro del laberinto de la biblioteca y es un diálogo entre el bibliotecario Jorge de Burgos y Guillermo de Baskerville, quien dice:

- "Quiero ver el libro en griego. Un libro dedicado a *La Comedia*, que usted odia tanto como a la risa. Quiero ver lo que tal vez sea la única copia del segundo libro de la *Poética* de Aristóteles. Discutiremos ahora cómo la comedia estimula nuestro gozo en el ridículo, utilizando gente vulgar y regocijándose en sus defectos".

Es ésta la adaptación cinematográfica de los siguientes párrafos de la novela de Eco:

- "Quiero ver esa copia griega escrita sobre pergamino de tela, material entonces muy raro que se fabricaba precisamente en Silos, cerca de su patria, Burgos. Quiero ver el libro que robaste allí después de haberlo leído porque no querías que otros lo leyesen, y que has escondido aquí, protegiéndolo con gran habilidad, pero que no has destruido, porque un hombre como tú no destruye un libro; sólo lo guarda y cuida de que nadie lo toque. Quiero ver el segundo libro de la *Poética* de Aristóteles, el que todos consideraban perdido o jamás escrito y del que guardas quizás, la única copia".<sup>1</sup>

Y más adelante, en el texto de Eco, leemos:

- "La Comedia nace en las Komai, o sea en las aldeas de campesinos: era una celebración burlesca al final de una comida o de una fiesta. No habla de hombres famosos ni de gente de poder sino de seres viles y ridículos aunque no malos. Y tampoco termina con la muerte de los protagonistas. Logra producir el ridículo, mostrando los defectos y los vicios de las gentes comunes" (pág. 571).

Como puede apreciarse, el guión nos sitúa de inmediato en la acción. Rápidas pinceladas para lograr una buena ambientación, nos sumergen en la "atmósfera". Los personajes se definen enseguida y, entre ellos, Jorge de Burgos descuella con su propia personalidad. Se siente diferente y superior a los demás.

Luego, en el desarrollo, la acción se hace más profusa, más compleja, sin perder por ello su unidad. Peripecias e incidentes dan a esta parte una variedad y un interés constantes. Cada escena nos descubre algo nuevo de ese mundo maravilloso de la laberíntica biblioteca y del enigma central del supuesto libro de Aristóteles. Nos vamos acercando peligrosamente al clímax del film. Este llega en la escena de la pretendida huida de Jorge de Burgos llevándose el libro con la intención de sellar las puertas de los espejos en el recinto y de ese modo dejar encerrados y condenados a morir, a Guillermo de Baskerville y su joven discípulo Adso.

Con escasos recursos literarios, aunque abundantes recursos visuales, los autores del guión se afanan en emocionar al espectador y lo logran. Es un momento preparado hábilmente para insertarnos en el último diálogo entre los personajes citados.

En su desesperación última, Guillermo preguntará:

- "¿Qué tiene de alarmante la risa?"-
- "La risa mata el temor y sin temor no puede haber fe. Sin temor al demonio, ya no hay necesidad de Dios"-
- "¿Podemos reírnos de Dios?"-
- "El mundo caería en un caos"- termina respondiendo Jorge de Burgos. En el film, son sus últimas palabras antes de perecer entre las llamas.

El diálogo anterior resulta de la adaptación del siguiente párrafo de la novela de Eco:

- "La risa libera al aldeano del temor al demonio porque en la fiesta de los tontos, también el demonio parece pobre y tonto, y por lo tanto, controlable. Pero este libro podría enseñar que librarse del temor al demonio, es un acto de sabiduría. Que la risa sea propia del hombre, es signo de nuestra limitación como pecadores... La risa distrae por algunos instantes al aldeano, del miedo. Pero la ley se impone a través del miedo, cuyo verdadero nombre es el temor a Dios... Pero si algún día la palabra del filósofo justificase los juegos marginales de la imaginación desordenada, ¡eh! entonces sí que lo que está en el margen saltaría al centro y el centro desaparecería por completo... (pág. 575).  
"Ese día también tú, Guillermo y todo tu saber, quedaríais destruidos" (pág. 576).

La inesperada sorpresa de la determinación de Jorge, de "deglutir" el manuscrito tan ansiadamente buscado, pone la situación al rojo vivo. Son unos pocos instantes de auténtica acción, que nacen de la forma en que se presentan los hechos con relación al tiempo.

Queda la última parte. El fatal desenlace y los guionistas parecen ganarla también. Se produce la epirosis, el incendio final que todo destruye pero que también todo purifica. Decía Shakespeare que "todo está bien si termina bien".

## 5. CONCLUSION

En las anteriores reflexiones hemos intentado establecer mediante un ejemplo, las limitaciones de tiempo, técnicas, lingüísticas, etc., a las que se enfrenta el realizador de un guión literario. Creemos, sin temor a equivocarnos, que la película de Annaud ha logrado llevar a cabo felizmente una tarea: la adaptación de la farragosa novela de Eco a un lenguaje cinematográfico definido por las imágenes.

Todo aquel que guste del cine sabe que toda película es previamente un guión. Y en esta tarea de vital importancia que para el espectador común puede pasar inadvertida, reside quizás el meollo de una buena realización, sobre todo si, como en este caso, se basa en una novela tan densa y tan llena de riesgos por las exigencias y rigores de su texto, como la novela de Umberto Eco.

Es evidente que para hablar de las relaciones o analogías entre cine y narrativa, es necesario, ante todo, distinguir rigurosamente las características específicas de estas dos formas de arte, distintas por la "materia artística de la que se sirven, por la relación de gozo que se define entre el producto estético y el consumidor, tanto a un nivel psicológico como a uno sociológico, y, por consiguiente, por todos aquellos elementos "gramaticales" y "sintácticos" que se derivan de estos factores. Existe una distinta relación dialéctica con el objeto artístico según sea una obra literaria o una obra cinematográfica. Así, el lector de la "novela" recibe el conjunto de estímulos cuando se halla en relación individual y privada con la página escrita, mientras que el espectador de un film participa de dicha obra en un ámbito diferente (la sala cinematográfica) con características sociales muy concretas.

Estas diferencias son de por sí suficientes para desalentar una comparación demasiado simplista entre cine y narrativa.

Eco advierte que entre ambos "géneros" artísticos puede determinarse al menos, una especie de "homología" estructural referida a que ambos son "artes de acción" <sup>2</sup>, en el sentido que Aristóteles da al término "acción" en *La Poética*: "Una relación que se establece entre una serie de acontecimientos, un desarrollo de hechos reducidos a una estructura de base".

Que esta acción en la novela sea "narrada" y en el cine sea "representada", no invalida el hecho de que en ambos casos se estructure como tal.

La diferencia esencial entre la acción filmica y la narrativa, será por lo tanto que el texto literario nos dice "sucede ésto y aquello, y aquello otro", mientras que el film nos sitúa ante una sucesión de "ésto, más ésto, más ésto": una sucesión, dice Eco, de "representaciones de un presente, jerarquizables sólo en la fase de montaje". Nadie duda que éste es "el nervio y motor de explosión del film", según los conceptos de Eisenstein, que permite encadenar las imágenes y los sonidos según el orden estético e ideológico que anima al realizador. El montaje será finalmente, la verdadera sintaxis del lenguaje cinematográfico.

El hecho de que la novela de Umberto Eco haya inspirado a Jean Jacques Annaud para elaborar su film, no puede inducir a nadie a acusarlo de ser un film "literario". Lo único que puede afirmarse -según Eco- es que existen "homologías" en las formas de estructurar la acción.

Nos atrevemos a afirmar, a modo de conclusión, que nos encontramos frente a "dos géneros distintos" a pesar de una notable similitud de estructuras, ya que el realizador cinematográfico ha hecho el mejor esfuerzo de "representar" la obra literaria de Eco en imágenes fílmicas virtuales. *El Nombre de la Rosa* -como film- es una prueba más de que un mismo hecho cultural puede ser elaborado en dos expresiones artísticas diferentes, en este caso, el cine y la literatura.

## NOTAS Y REFERENCIAS

1. ECO, Umberto. *El Nombre de la Rosa*. Barcelona, Lumen, 1983, p. 567. Citaremos por esta edición indicando la página luego de la referencia.
2. ECO, Umberto. *La Definición del Arte*. Barcelona, Planeta, 1985.