

***El nom de la rosa: de la filosofia d'Umberto Eco al  
palimpsest de Jean-Jacques Annaud***

**Autora: Sheila Berrocal Fernández  
Tutora: Margarida Casacuberta i Rocarols  
Grau en Comunicació Cultural  
26 de juliol de 2021**

## Resum

Amb el present treball es pretén relacionar els estudis teòrics d'Umberto Eco amb la seva obra *El nom de la rosa* (1980) i fer una anàlisi comparativa entre la versió escrita i novel·la i la seva adaptació cinematogràfica, feta per Jean-Jacques Annaud (1986). L'objectiu de l'estudi consistirà a presentar les principals diferències i similituds entre ambdues versions de l'obra, analitzant des dels personatges i l'argument fins al significat del títol de l'obra. En primer lloc, es durà a terme una documentació detallada que introduirà el pensament teòric d'Umberto Eco, les formes d'adaptació de la literatura al cinema i les anàlisis fetes des dels anys vuitanta fins a l'actualitat sobre la pel·lícula i el llibre. Des de l'inici de l'estudi es tindrà en compte que ambdues versions de l'obra se centren en parts diferents de la història; l'una, incidint en la trama policíaca, i l'altra, integrant i desenvolupant les anàlisis semiòtiques i els coneixements filosòfics i teològics d'Umberto Eco. A la segona fase del treball s'elaborarà l'anàlisi comparativa entre el llibre i la pel·lícula, incidint especialment en el diferent tractament dels personatges i la trama.

**Paraules clau:** Literatura, Cinema, Umberto Eco, Semiòtica, adaptació cinematogràfica, anàlisi comparativa

## Abstract

The aim of this work is to relate the theoretical studies of Umberto Eco to his novel *The Name of the rose* (1980) and, as well, to elaborate a comparative analysis between the written version and its cinematographic adaptation by Jean-Jacques Annaud (1986). The objective of the study will consist of presenting the main differences and similarities between both versions of the work, analyzing from the characters and the argument to the significance of the title. First of all, a detailed documentation will introduce the theoretical thought of Umberto Eco, the forms of adaptation from literature to cinema and the analysis of the film done along the years. From the beginning of the study, it will be considered that each version focuses on different parts of the history; one is developed around the police plot and, the second one integrates Eco's semiotic analyzes as well as his philosophical and theological knowledge. On the other hand, it will be developed a comparative analysis between the book and the film, specially focused on characters and argument.

**Key words:** Literature, Cinema, Umberto Eco, semiotics, cinema adaptation, comparative analysis

# Índex de continguts

<b>1. Introducció</b>	<b>4</b>
<b>2. Marc teòric</b>	<b>6</b>
2.1. Relacions entre literatura i cinema	7
2.2. Com adaptar una obra literària al cinema	11
2.3. El pensament d'Umberto Eco	13
2.3.1. Semiòtica, Estudis medievals i Filosofia	14
Semiòtica	14
La interpretació dels textos o hermenèutica	17
El lector model d'Eco	18
2.3.2. Introducció a El nom de la rosa d'Umberto Eco	19
2.4. La trajectòria de Jean Jacques Annaud	21
2.4.1. Introducció a El nom de la rosa de Jean-Jacques Annaud	22
<b>3. Anàlisi comparativa entre els noms de la rosa</b>	<b>23</b>
3.1. La novel·la	24
3.1.1. Resum de la novel·la	25
3.2. La pel·lícula	29
3.2.1. Característiques segons les quals El nom de la rosa era ideal per adaptar-se al cinema	29
3.2.2. Anàlisi de la pel·lícula i comparacions puntuals amb la novel·la	30
3.3. Anàlisi comparativa entre la novel·la i la pel·lícula i relació amb els estudis teòrics d'Umberto Eco	37
Relació amb els estudis teòrics d'Umberto Eco	39
Frases que Annaud conserva	49
El tractament de la feminitat a El nom de la rosa	50
<b>4. Conclusions</b>	<b>51</b>
<b>5. Bibliografia, webgrafia i filmografia</b>	<b>54</b>

# 1. Introducció

Durant els darrers quatre anys, que he dedicat a formar-me en Comunicació Cultural, he combinat l'activitat acadèmica del Grau amb diverses feines que em servissin per aplicar de forma pràctica els coneixements obtinguts. Per tal de millorar i estabilitzar les capacitats adquirides en comunicació oral, he realitzat pràctiques extracurriculars professionalitzadores durant dos cursos al Museu Can Mario de la Fundació Vila Casas, com a guia cultural a la col·lecció d'escultura contemporània. En una altra línia, i també durant dos cursos, he tingut l'oportunitat de participar en la gestió de fons documentals i en creació, edició i producció de materials audiovisuals per als canals de YouTube *Cross-Border Value Chains* i *Remote Asia Travels*. Aquest darrer curs acadèmic les pràctiques curriculars m'han aprofitat al món de la redacció de continguts a partir d'un conveni amb el Grup Enderrock Edicions S. L, on he dedicat tres mesos a treballar i millorar les capacitats de redacció, coordinació i entrevistes amb entitats culturals, músics i agents. Tenint en compte que, durant el grau, diverses classes s'han dedicat a la Gestió Cultural, estudiant-la de prop amb la Dra. Ingrid Guardiola i amb el Dr. David Coll, l'únic camí que em quedava per poder comprendre tot allò a què em podria dedicar quan sortís del Grau en Comunicació Cultural era el del periodisme d'investigació.

En un context de crisi, aparentment sempiterna, com l'actual, les referències a la depressió de l'any 2008 havien estat constants, fins al punt que em vaig trobar buscant explicacions i antecedents al present davant dels apunts de l'assignatura de Cultura Contemporània I, cursada a 1r de Grau. De la mà del Dr. Giaime Pala havíem tractat mínimament temàtiques sobre economia i geopolítica que esdevenien bàsiques per entendre la contemporaneïtat i que ens havien fet comprendre la crisi del 2008 com una davallada que començava i acabava més enllà dels propis factors econòmics. La millor forma d'acabar d'assimilar la repercussió social d'aquest moment de la història sobre la població em va semblar dedicar el Treball Final de Grau a fer una anàlisi de mitjans, tal com havia començat a fer en relació amb altres temàtiques amb la Dra. Imma Merino i el Dr. Narcís Iglèsias, a qui vaig proposar ser el meu tutor. Després d'un parell de reunions es va decidir centrar l'anàlisi en els tres principals mitjans generalistes de premsa escrita de l'Estat Espanyol des del 2005 fins al 2008, per tal de definir de quina forma havien tractat l'economia els anys previs a la crisi. L'objectiu secundari era trobar veus d'experts alternatives a aquests mitjans generalistes i publicades durant el mateix període.

El segon semestre vaig començar a cursar les assignatures d'Arts Escèniques i Música i Cultura Contemporània. De la mà del Dr. Jordi Sala em vaig començar a interessar per l'adaptació

dels textos escrits al món de les arts escèniques i, de la mà de la Dra. Carme Pardo, vaig començar a entendre les relacions entre les paraules en les arts i les imatges que les acompanyaven cercant uns objectius determinats i responent a uns contextos concrets. Aquestes assignatures van arribar gairebé alhora que començava l'estada de pràctiques al Grup Enderrock, i va ser en aquell moment quan, tot començant el TFG, vaig trobar-me desmotivada, davant d'un tema d'estudi molt tècnic, i en certa manera científic, en un context personal en què tot estava sent creatiu i motivant-me en l'àmbit més espiritual i/o literari.

Anys enrere, a casa, el meu tiet m'havia parlat i introduït a *El nom de la rosa*, una història que el fascinava, de narració impecable i adaptació cinematogràfica bona, però que, tal com ell deia, «banalitzava els temes centrals de la novel·la original». No va ser fins a segon de grau, però, que, a l'assignatura d'Història de la Ciència i la Cultura, el Dr. Francis Garcia va apropar-nos al món de la filosofia medieval, a través de teòrics com Sant Agustí, Pere Abelard o Guillem d'Ockham. El nominalisme d'Ockham va servir de premissa per estudiar i debatre sobre la pel·lícula *El nom de la rosa*, que tractava el pensament medieval i tenia com a protagonista el frare franciscà Guillermo de Baskerville i com a narrador el seu deixeble Adso de Melk. Malgrat conèixer cada detall que el meu tiet havia pogut observar, encara no havia vist el film i, de nou, algú m'explicava, encara més detalladament, que la versió cinematogràfica de Jean-Jacques Annaud diferia del llibre per l'enfocament que feia de la trama policíaca. Encara que es va definir un guió de curs centrat en l'anàlisi del film, el professor va aprofundir en algunes de les qüestions metafísiques que Umberto Eco tractava a la versió original, i això va avivar el meu interès per estudiar aquest *best seller*.

Aquest treball acadèmic té com a objectiu relacionar els estudis teòrics d'Umberto Eco amb la seva obra *El nom de la rosa* (1980) i fer una anàlisi comparativa entre la versió escrita i la seva adaptació cinematogràfica, feta per Jean-Jacques Annaud (1986). Els objectes d'estudi, per tant, seran el llibre i el film homònims, però, per arribar a comprendre'ls es prendran com a referència diversos estudis i documents que tractin en profunditat sobre el pensament d'Umberto Eco, les referències teològiques i filosòfiques descrites a la història, les teories de l'adaptació cinematogràfica i sobre el procés de creació i algunes curiositats d'aquesta obra. La pregunta d'investigació principal “Quines són les principals diferències entre l'obra literària i la pel·lícula d'*El nom de la rosa*?” es respondrà a través de l'anàlisi de contingut dels objectes d'estudi, que narren i teixeixen un laberint de vivències en una abadia benedictina situada al nord d'Itàlia l'any 1327. Així, situant el lector a la Baixa Edat Mitjana, Eco s'atorgarà el poder de fer partícips del relat a personatges històrics com el papa Joan XXII o l'emperador Lluís IV de Baviera.

## 2. Marc teòric

Per tal de poder assolir l'objectiu principal de l'estudi, relacionar els estudis d'Eco amb *El nom de la rosa* i fer una anàlisi comparativa entre el llibre i el film, aquest treball es dividirà en dues parts: la primera especulativa, recollida al marc teòric, i la segona corresponent al cos del treball i desenvolupada al punt 3, que serà l'anàlisi comparativa entre novel·la i film de l'obra que va ser la primera novel·la d'Umberto Eco.<sup>1</sup>

El marc teòric de l'estudi consistirà, en primer lloc, a introduir la metodologia adequada per a relacionar literatura amb audiovisual. Així, ens aproparem a la base teòrica que Jean-Jacques Annaud hauria pogut tenir en compte per a la seva primera adaptació cinematogràfica. Com a guia, serviran les obres *El arte de la adaptación* (1993), de Linda Seger o *Literatura y cine* (1992) i *Encuentros sobre literatura y cine* (1999), de Carmen Peña-Ardid. En segon lloc, les pàgines següents se centraran a estudiar i explicar el pensament d'Umberto Eco, el creador del relat. Per tal de fer un apropament al seu camp d'estudi i als significats de la història que s'analitza, s'han pres com a referència diversos documents que s'aniran citant a mesura que hi apareguin reflectits. Tanmateix, gran part de la base teòrica sobre el pensament del semiòleg italià es construirà a partir de les obres i assajos anteriors de l'autor, especialment *Tratado de semiótica general* (1991), *Los límites de la interpretación* (1998) i *Apostillas a El nombre de la rosa* (1996). Aquest apropament al pensament d'Eco servirà per justificar les àmplies temàtiques que es tracten a la novel·la, publicada per primera vegada l'any 1980. Per últim, veurem com, quan i per què Jean Jacques Annaud va decidir adaptar aquesta obra a l'audiovisual i quina rebuda va tenir per part del públic i del mateix Umberto Eco.

Citant, ja des de les primeres pàgines, Umberto Eco (1991), «no se puede hacer investigación teórica sin tener el valor de proponer una teoría», i és per això que tot seguit plantejo la hipòtesi inicial: partint de la base que la novel·la s'ambienta en l'Edat Mitjana, època en la qual Umberto Eco s'havia especialitzat en els seus estudis, en el present treball s'observarà fins a quin punt les idees del teòric han estat reflectides a la novel·la i, alhora, s'intentarà demostrar que aquestes no han estat traspasades a «la gran pantalla» a partir de la pel·lícula.

---

<sup>1</sup> Després d'*El nom de la rosa* (1980), Eco va escriure sis novel·les més: *El pèndol de Foucault* (1988), *L'illa del dia abans* (1994), *Baudolino* (2000), *La misteriosa flama de la reina Loana* (2004), *El cementiri de Praga* (2010) i *Número zero* (2015).

## 2.1. Relacions entre literatura i cinema

Abans del perfeccionament del cinema, i de la seva consegüent aparició a la vida pública l'any 1895, els precursors d'allò que el teòric Ricciotto Canudo anomenaria «el sèptim art» ja havien agafat forma de la mà de la literatura i les arts decimonòniques. Per molts dels qui Umberto Eco anomenaria «apocalíptics», l'aparició i creixent popularitat de les pel·lícules significava la mort de la literatura, com anys abans la impremta havia semblat significar la mort de la cultura erudita, tal com sentenciava Azorín l'any 1955 (Urrutia, 1999). Per aquells a qui Eco denominaria “integrats”, en canvi, significava una acceptació cega, sense reflexió crítica, sobre un nou mode d'invertir el temps i els diners que venia determinat des de les “altes esferes” econòmiques. Donades aquestes discrepàncies entre el que es considerava «l'art de la paraula escrita» i el que, per contra, es considerava «l'art de la imatge», cineastes i escriptors van estar, en gran majoria, distanciats fins ben entrat el segle XX, quan es van reunir per primera vegada influenciats pels moviments culturals avantguardistes, especialment el dadaisme i el creacionisme (Urrutia, J. 1999).

Carmen Peña-Ardid plantejava al seu estudi *Literatura y cine*, publicat l'any 1992, una de les primeres qüestions que assalten els estudiosos pel que fa a la relació entre literatura i cinema: l'anàlisi d'aquesta relació és competència de l'estètica, de la semiologia, de la teoria de la comunicació o d'algun altre camp d'estudi de les ciències socials i humanes? Sense donar una resposta clara a la pregunta, les observacions de l'autora i professora de la Universitat de Saragossa ens serviran per introduir, més endavant, el pensament d'Umberto Eco, relacionat directament amb la semiòtica. Tanmateix, Peña-Ardid apunta com, des dels seus orígens, el cinema i la literatura han format part d'una tradició comparativa, que els ha relacionat i ha animat els estudiosos a fer prediccions sobre el futur d'una i de l'altra disciplina. La historiadora explica també com les arts escèniques han pres referència al llarg del temps d'objectes tan diversos com la literatura, els retalls de premsa, els fulletons, la realitat més immediata i fins i tot d'altres arts. (Peña-Ardid, 1992, p. 22-51).

El professor de literatura comparada Jeanne-Marie Clerc havia situat els orígens de la generalització dels préstecs presos de la literatura a inicis del segle XX, concretament l'any 1906, i parlava d'unes societats en què el microcosmos sociocultural determinava com la gent rebia el cinema (Citat per Peña-Ardid, 1992, p.22). Autors com el mateix Clerc explicaven que allò que es considera socialment vàlid, en l'àmbit cultural, passa abans per un filtre elitista que, en el cas europeu, tendia a rebutjar la «cultura de masses». Relegat a ocupar un lloc dins d'aquesta cultura d'abast massiu, el sèptim art esdevenia un mitjà que s'assumeix abans com a experiència que com a

art, i el seu prestigi i legitimitat eren contínuament qüestionats. Per aquest motiu, el cinema va tenir menys acceptació al continent Europeu que als Estats Units del gran Hollywood (Peña-Ardid, 1992, p. 22-48). Per altra banda, França i Itàlia, països de procedència del director de cinema Jean-Jacques Annaud i de l'escriptor Umberto Eco respectivament, són dos dels territoris d'Europa en què més s'ha estudiat la relació entre literatura i cinema i on els escriptors han rebut menys prejudicis a l'hora d'apropar-se a la gran pantalla (Peña-Ardid, 1992, p. 14-38).

La funció del cinema ha anat modificant-se al llarg del temps, però en els seus orígens, la importància i servei que aquest feia tenia a veure amb la capacitat de reproduir «una il·lusió perfecta del mundo y de la vida» (Peña-Ardid, 1992, p. 52). I va ser precisament a partir del moment en què va esdevenir un art capaç d'explicar històries que es va relacionar directament amb la tradició narrativa literària i se li va facilitar el camí de les adaptacions (Peña-Ardid, 1992, p. 52-54). Per altra banda, també la seva consideració en l'aspecte social ha anat canviant: després d'iniciar-se com a cultura del proletariat o de masses, va quedar associat al rol de vida burgès.

Des de la Unió Soviètica, va ser el director i teòric Sergei Eisenstein el primer que es va aventurar a fer pública la idea que el cinema havia estat influenciat des dels seus inicis per altres formes artístiques i culturals del passat, que implicaven necessàriament la literatura (Citat per Peña-Ardid, 1992, p. 71). Però actualment se sap que no només això que plantejava Eisenstein era cert, sinó que també l'art del cinema ha acabat influenciant a la literatura. Christian Metz, semiòleg i teòric cinematogràfic, observa que, com que no poden mostrar imatges, algunes narracions escrites es basen en el significat d'alguns recursos del cinema per construir els relats. Així, transicions, moviments de càmera, angulacions, efectes òptics, models de muntatge i altres recursos audiovisuals serveixen com a inspiració per construir textos (Citat per Peña-Ardid, 1992, p. 103). Anys després de les primeres observacions comparatives, a partir de les dècades dels 60-70, es van començar a aplicar anàlisis estructuralistes i semiològiques al cinema, en gran manera degut als estudis acadèmics d'Umberto Eco sobre la cultura popular que, fins aleshores, havien estat absents dels plans d'estudi de les universitats. Així, el cinema va esdevenir un mitjà molt més ben conegut, dotat d'importància per si mateix, formalitzat i que, alhora, permetia estudiar amb bases contrastades les seves semblances, relacions i diferències amb la literatura (Peña-Ardid, 1992, p. 86-87).

Tal com s'apuntava a l'inici d'aquest apartat, l'audiovisual s'ha relacionat amb la narrativa del segle XIX en tant que, tal com explica també Peña-Ardid, el cinema clàssic explicava històries de forma lògica i cronològica. No obstant això, la mateixa autora explica que l'estil narratiu de la diègesi, característica principal i fil conductor d' *El nom de la rosa* a través de la veu d'Adso de Melk, la professora saragossana destaca, a través de les paraules de Lewis Jacobs i David Wark



Griffith, com l'avançament en *zigzag* o *switch-back* ha alliberat el cinema de seguir una cronologia rigorosa del temps i l'espai (Peña-Ardid, 1992, p. 141). Quant al cinema modern,

cuando una película inicia con un plano general o un movimiento de cámara descriptivo está siguiendo las pautas del cine decimonónico «en las que el narrador describe con abundancia de comentarios el ambiente, la época o el orbe en el que se moverán sus personajes. (Peña-Ardid, 1992, p. 139)

En conclusió, Peña-Ardid deixa veure a la seva obra que les relacions entre cinema i literatura es poden dividir, en primer lloc en la influència de la literatura sobre el cinema; en segon lloc en la influència del cinema sobre la literatura i, per últim, en la interdependència d'ambdues formes d'expressió, que configuren, tal com explicava Jean-Jacques Rousseau, «un universo global de signes, apelant a la vegada a la sensació i a la significació, manifestat per diversos *media* que se encabalgan en part per la forma, el contingut i les mirades» (Citat per Peña-Ardid, 1992, p. 91). *El nom de la rosa*, en aquest cas, es va adaptar al cinema i la pel·lícula està influenciada per la novel·la, però, ara, la novel·la rep influències d'altres àmbits de la cultura com el mateix cinema per escriure's i desenvolupar-se. A *Apostillas a El nombre de la rosa* (1996), s'explica com el director i guionista Marco Ferreri havia descrit els diàlegs d'Umberto Eco com cinematogràfics, perquè duren el temps just. Tanmateix, i expressant així la interdependència entre les arts, Umberto Eco, al seu article *Cine y literatura: la estructura de la trama* (1962), assenyalava la possibilitat d'instaurar una «homologia estructural» entre cinema i narrativa, descrivint ambdós gèneres com a «arts d'acció», entenent *acció* en el sentit que li donava Aristòtil a la seva *Poètica*: una relació que s'estableix entre una sèrie d'esdeveniments, un desenvolupament dels fets reduït a una estructura de base. De la mateixa manera, també indicava com el concepte aristotèlic de *mimesis* és present en totes aquestes caracteritzacions, malgrat que sigui narrada a la novel·la i representada al cinema (Eco, 1962).

A partir d'aquesta introducció a les relacions entre literatura i cinema, el treball s'estructurarà partint de la base que una anàlisi comparativa

combina la reflexió teòrica sobre els seus propis fonaments i la proposta de diferents models comparatius [...] se tracta, en fi, de plantejar-nos també els objectius d'aquesta modalitat de l'anàlisi comparatista, de pensar en la seva capacitat de cooperació i, sobre tot,

en lo que puede aportar tanto a los estudios literarios como a los estudios fílmicos (Peña-Ardid, 1992, p.16-17).

Tenint en compte la semiòtica del cinema, els estudis previs sobre les relacions literatura-audiovisual i les paraules de Carmen Peña-Ardid o Linda Seger, quan, més endavant, comencem a analitzar la pel·lícula de Jean-Jacques Annaud, haurem de tenir en compte, per tant, que la música i els sorolls també tenen funció narrativa, que una pel·lícula s'ha d'entendre en el seu context històric, que s'haurà de mirar de prop el tractament de les dimensions espaciotemporals, la perspectiva narrativa i l'estructura dels personatges i, tal com s'apuntava al principi d'aquest treball, partirem de la base que les diferències són, d'entrada, essencials entre un mitjà d'expressió i l'altre (Peña-Ardid, 1992, p.150-154). En paraules de Jorge Urrutia (1992),

Platón escribía en la república que ««El que hace una apariencia, el imitador, no entiende nada del ser, sino de lo aparente». Estamos, por lo tanto, en una ficción constante, en un desconocimiento permanente. Entonces balbuceamos. Leemos la realidad. Conocemos nuestro pequeño mundo. Filmamos o decimos. Dafne se transformó en laurel. Argos en vaca [...] Mejor que de adaptación, hablemos de metamorfosis (p. 36).

Malgrat l'aparent marginació social que hagi pogut sofrir, en els seus orígens, el cinema, concretament les pel·lícules adaptades de la literatura, en aquest treball i per establir una anàlisi comparativa, que no crítica, entre el llibre i la pel·lícula d'*El nom de la rosa*, prendrem com a punt de partida l'observació del teòric i crític André Bazin, segons la qual cap obra literària es veu degradada en el moment de traspassar-se a la gran pantalla, ja que s'està assistint a la creació del que Linda Seger (1993) definiria com un «segon original». Així, Bazin explica que l'obra original en cap cas es veu afectada, i la còpia o l'obra, després de la metamorfosi (Urrutia, 1999), serveix tant a l'obra original, en tant que la fa més coneguda, com a si mateixa, en tant que s'autodefineix. (Peña-Ardid, 1992, p. 25). Tal com han apuntat diversos autors com Eisenstein, les arts s'han d'analitzar en la seva interrelació, tenint en compte els vincles que les uneixen com, en el cas de la literatura i el cinema, podrien ser la lingüística, la semiòtica, la narratologia o l'adaptació (Anson, 1999, p.135). Destacarem també, tal com explicava José Enrique Monterde, que «mientras el cine se trata de la mirada, en la Literatura no podemos escapar a la conciencia» (1999, p. 156).

## 2.2. Com adaptar una obra literària al cinema

La història del cinema relacionada amb la literatura ha estat objecte d'estudi per teòrics com els ja esmentats Jorge Urrutia, Antonio Ansón o Carmen Peña-Ardid i Linda Seger. A partir d'aquests autors i autores explicarem, breument, les diferents formes d'observar la relació entre aquestes dues disciplines que serveixen a l'art i a la semiòtica. Tal com s'ha apuntat anteriorment, les adaptacions d'obres teatrals i novel·les al cinema juguen un paper molt important a la divulgació cultural del patrimoni literari (Sánchez Noriega, 2001). Quan es tracta de formar part d'aquest procés d'adaptació, Carmen Peña-Ardid determinava a *Literatura y cine* (1992) que un director s'ha de preguntar a quins aspectes de l'original vol ser fidel. A la mateixa obra, i recollint les observacions de Jorge Urrutia, l'aurora descriu que la comparació entre literatura i cinema s'ha de fer a partir del material de contingut i no de les matèries i les formes d'expressió, que són completament equidistants.

Linda Seger a la seva obra *El arte de la adaptación y cómo convertir hechos y ficciones en películas* (1993) exposava, referint-se al context històric dels anys 80 i 90, que en la història del cinema entre un 30% i un 40% de pel·lícules produïdes per any es basaven en obres literàries. De la mateixa manera, els guardons de renom com els Emmy s'atorgaven, ja en aquella època i principalment, a aquelles sèries i pel·lícules adaptades a partir d'obres literàries. Aquesta època coincideix amb els anys en què es van publicar la novel·la *El nom de la rosa* i, més tard, es va portar a «la gran pantalla».

Alfonso Méndiz, encarregat del pròleg a l'obra de Seger, destaca la importància de fer conscient l'espectador, que sotmet la pel·lícula en qüestió a crítica, del fet que el director ha comprat uns drets d'autor per tal de poder adaptar un film, cosa que legitima l'àmbit creatiu del cineasta i li dóna el dret de fer els canvis pertinents a la forma d'expressió de la trama, en moltes ocasions necessaris perquè l'obra de referència funcioni a la pantalla (Méndiz, 1993). Seger, tanmateix, explica a la seva pròpia obra com el judici sobre la història, realitzat per qui l'adapta, ha de passar per avaluar, en primer lloc, les possibilitats del material d'origen a l'hora de comprar els drets d'autor, i, després d'escriure el guió, saber quina capacitat té aquest per portar l'argument a la pantalla (Seger, 1993, p. 25). Ara bé, quins són els motius i criteris segons els quals es pot decidir canviar aspectes considerats imprescindibles d'una narració per altres formes d'expressió?

Seger classifica els passos per convertir «hechos y ficciones a películas» en dos de principals: condensar o ampliar el material adequadament i fer la pel·lícula comercial per tal que sigui rendible econòmicament. En aquests processos, el director ha de conèixer el *target* objectiu a

qui es dirigirà la pel·lícula, és a dir, haurà de saber el context cultural en què la publica, què interessa als membres de la societat a la qual es dirigirà l'obra i quina seria la millor forma d'apropar-la al públic. Les societats occidentals es caracteritzen per un model cinematogràfic en què l'espectador necessita sentir-se a prop i identificat amb un personatge protagonista que acaba vivint un final feliç després de viure una trama no massa complicada, fàcil de seguir per tal de mantenir l'atenció de l'espectador. No obstant això, l'autora també destaca i precisa com cada societat té uns sistemes de valors diferents (Seger, 1993). En definitiva i després de totes aquestes observacions, l'autora d'*El arte de la adaptación* conclou que l'adaptació «es un original nuevo» i que la feina de qui adapta ha de recaure en conservar un equilibri entre l'essència de l'original i donar-li una nova forma.

Seger explica que, en moltes ocasions, es considera que la literatura es resisteix al cinema perquè treballa amb dimensions temporals diferents, la seva via principal és la paraula i recursos com el *flashback*, que en una novel·la poden funcionar, en una pel·lícula poden distreure l'atenció de l'espectador fàcilment. Els recursos, tanmateix, són diferents; a una novel·la et serveixes de narrador mentre que, en el cinema, les imatges mostren molt del que has de veure.

Per fer una bona adaptació, normalment els directors es basen en obres de ficció i no basades en fets reals, ja que s'ha de trobar: un incident central que ajudi a enfocar el tema; una història que es construeixi cap a un clímax clar; uns personatges atractius; una història que cobreixi un curt període de temps; fortes i contínues relacions entre, almenys, dos personatges; una història que es pugui explicar més amb imatges que amb paraules i, per últim, una línia dramàtica ascendent, millor que actes repetitius (Seger, 1993). Més endavant veurem com l'obra d'Eco complia amb aquests requisits i és per això que es va poder adaptar correctament al cinema.

Segons explica Carmen Peña-Ardid al seu *Literatura i cine* un bon adaptador ha de preguntar-se a quins aspectes de l'obra literària prefereix ser fidel: esperit, estructura, ritme intern, lletra... Un director també ha de tenir en compte les possibilitats que ofereix la seva obra. Peña-Ardid, en aquest cas, assenyala que és molt més senzill adaptar obres literàries que no entren en continguts psicològics sobre els personatges, com per exemple les novel·les d'acció; les novel·les que han tingut gran repercussió social són, també, difícils d'adaptar perquè les persones esperen molt més del que ja s'ha considerat una «obra mestra»; per últim, les pel·lícules basades en contes o llibres curts solen ser més afins i fidels a l'original en què es basen pel que fa al tractament del temps (Peña-Ardid, 1992, p. 27).

Pel que fa als resultats d'una adaptació, Alfonso Méndiz explica com ens trobem amb exemples d'obres que han estat traspassades fidelment al text original a la gran pantalla, com és el cas de *The Maltese Falcon* (1941), dirigida per John Huston i basada en el llibre homònim de

Dashiell Hammett. En un altre extrem, veiem que la subjectivitat juga també un paper important a l'hora d'entendre una obra, i això, a la pràctica, suposa diverses formes d'adaptar un mateix text original, com podria passar amb el *Hamlet* de Shakespeare, que ha pres diverses formes segons l'època, el context sociocultural i les situacions personals de cada director que ha decidit portar-la al teatre o al cinema, arribant fins i tot a prendre la forma de relat modern, com el *Romeo and Julliet* modernitzat a *West side story*. Entrant en els aspectes tècnics, Méndiz també explicava com la literatura i el cinema es relacionen, en tant que ambdues arts es basen a distribuir de formes concretes el temps, el relat, el ritme i les divisions seqüencials, sigui en forma d'escena-lloc o en forma de capítol-acció (Méndiz, 1993, p. 16-17).

Per les diferents qüestions a tenir en compte, es pot concloure que una anàlisi comparativa només pren sentit quan es fa tenint en compte obres individuals, sense establir generalitzacions, i interessarà a estudiosos de camps d'estudi equidistant, com poden ser semiòlegs, comparatistes, historiadors del cinema i historiadors de la literatura (Peña-Ardid, 1992, p.30).

## 2.3. El pensament d'Umberto Eco

Umberto Eco, nascut a la regió italiana de Piemont l'any 1932, va especialitzar-se en estudis sobre filosofia medieval i va dedicar la seva carrera a la investigació de la semiòtica i la cultura de l'edat mitjana. Professionalment, va exercir com a professor a diverses universitats italianes i va dedicar part dels seus estudis i feina a l'anàlisi dels mitjans de comunicació, treballant a empreses com la Radiotelevisió italiana. Eco va començar publicant obres com a teòric, però va ser a partir del llançament de la seva primera novel·la, *El nom de la rosa*, que se'l va reconèixer també com a escriptor. Anteriorment, l'autor havia publicat contes curts dirigits als infants, però *El nom de la rosa* el va servir per consagrar-se en la síntesi de la ficció amb els estudis més teòrics que havien inspirat els seus escrits anteriors (Ruiza, Fernández i Tamaro, 2004).

En una entrevista amb Mariano Grondona l'any 1994, Eco va explicar com l'aparició dels ordinadors situava la humanitat davant una nova realitat alfabètica, on la gran oposició no es produïa ja només entre paraula i imatge. Plantejava, a partir del pensament del medieval Sant Tomàs d'Aquino, a qui Eco va estudiar àmpliament, que el nostre risc és perdre la memòria per excés de memòria artificial. Va reconèixer que el món estava canviat, però, això no obstant, no el va aventurar a determinar si aquest canvi era per bé o per mal (Romero, 2009).

En aquest apartat del present estudi descobrirem, a partir de les obres publicades de l'autor italià, quines eren les teories que més es va detenir a explicar i introduïrem, així, els temes teòrics que, en relació amb la hipòtesi, voldríem descobrir, amagats, a *El nom de la rosa*.

### 2.3.1. Semiòtica, Estudis medievals i Filosofia

La ciència de la semiòtica estudia els éssers humans i com aquests produeixen signes, és per això que Umberto Eco va dedicar diversos llibres a explicar el significat de la semiòtica, sense arribar a donar una definició simplificada d'aquesta disciplina (López Salort, 1993). El filòsof va deixar escrit que la idea que els conceptes o idees són signes és més antiga que el pensament de Guillem d'Ockham, filòsof medieval que veurem, en part, encarnat en la figura del personatge de Guillermo de Baskerville a *El nom de la rosa*.

Umberto Eco volia, al seu *Tratado de semiótica general* (1991), substituir una tipologia dels signes per una tipologia dels modes de producció de signes, i per fer-ho va determinar una teoria dels codis i una teoria de la producció de signes. En primer lloc, considera determinar, tal com farem nosaltres en el present estudi, que el concepte de semiòtica s'utilitzarà coma equivalent al de semiologia (Eco, 1991, p. 11). Malgrat que pugui semblar que el concepte de semiòtica compregui temàtiques il·limitades, realment s'utilitza per demostrar que en diversos dominis d'interessos es pot exercir una observació semiòtica que va d'acord amb les seves pròpies modalitats (Eco, 1991, p. 30).

#### Semiòtica

Umberto Eco defineix els signes com a tot allò que serveix com a substitut de qualsevol altra cosa; existent i tangible com els objectes, o inexistent o intangible com els pensaments. Per fer-ho, es basa en teories i definicions preestablertes de teòrics com Ferdinand de Saussure o Charles Sanders Peirce. Els signes, en moltes ocasions, existeixen en el moment en què se'ls és donat un significat per un grup social; per exemple, el fum és senyal de foc perquè així s'ha establert la relació lògica, però, per si sol, no seria més que fum. Així, Eco fa la distinció entre signes naturals i no intencionals i, en una definició radical, planteja que la cultura hauria d'estudiar-se com a fenomen de comunicació basat en sistemes de significació (Eco, 1991, p. 9-45). Pel que fa a la comunicació entre comunitats, o entre membres d'una mateixa comunitat, el traspàs de significats simbòlics de generació en generació demostra també que els signes són fets culturals i, per aquest motiu, Eco integra la cultura dins de la semiòtica i estableix sistemes de codis.

L'autor italià es va apropar en els seus estudis a l'anàlisi dels mitjans de comunicació, segons les investigacions de teòrics com Noam Chomsky, George Miller o Teun Van Dijk. Alhora, va viure l'auge de les noves tecnologies durant el segle XX, amb la consegüent aparició d'internet i les novetats que aquest comportava en la forma de relacionar els membres dels grups socials. Eco

plantejava que la teoria de la comunicació «és una teoria de la producció de signes», que implica distingir entre denotació, que és el contingut de l'expressió, i connotació, que és el contingut d'una funció semiòtica i es produeix quan una persona dóna interpretació al missatge rebut (Eco, 1991, p. 55-139). Definitivament, el significat esdevenia una unitat cultural que es pot entendre i emetre en i des de contextos diferents, encara que tal com el mateix Eco explicava, també que hi ha significats que es poden considerar internacionals (Eco, 1991, p. 100-114).

El fet que els significats siguin culturals implica que estiguin sotmesos a fenòmens d'aculturació, revisió crítica del coneixement, crisi de valors... (Eco, 1991, p. 126) però no només la cultura influeix en la concepció i l'ús de significats, sinó també la condició econòmica i l'oposició social dels individus. Eco (1991) destaca, a través dels estudis de Peirce, el fenomen de l'abducció:

La abducción, como cualquier otra interpretación de contextos y circunstancias no codificados, representa el primer paso de una operación metalingüística destinada a enriquecer el código. Constituye el ejemplo más evidente de PRODUCCIÓN DE FUNCIÓN SEMIÓTICA. Un contexto ambiguo y no codificado, una vez interpretado coherentemente, da origen, en caso de que la sociedad lo acepte, a una convención y, por lo tanto, a una correlación codificante. En ese caso, el contexto se convierte, paso a paso, en una especie de sintagma formado previamente, como ocurre en el caso de una metáfora, que en el primer momento debe interpretarse abductivamente y después se va convirtiendo poco a poco en catacreción. (p. 207)

Les teories de la semiòtica, tal com avança l'autor d'*El nom de la rosa*, tenen origen en l'antiguitat, encara que se'ls ha començat a dedicar atenció fa relativament pocs anys. Ja en l'època medieval, teòlegs com Guillem d'Ockham descobrien l'anomenat nominalisme, que es pot relacionar amb la semiòtica servint a aquesta de premissa en la seva aparició (Eco, 1991, p. 251). A partir dels estudis del filòsof Ockham, és sabut que una icona mental o un concepte poden esdevenir o ser percebuts com a signe (Eco, 1998, p.65). A partir dels estudis de Thomas Hobbes i John Locke, Eco (1991) explica que

Ockham (I SENT., 2.8.; ORDINATIO, 2.8.; SUMMA TOTIUS LOGIAE, 1.1) insiste en el hecho de que, si bien un signo lingüístico remite a un concepto como su contenido, el concepto, por su parte, es una especie de significante que expresa cosas particulares como contenido suyo propio. (p. 251).

En referència directa al llenguatge, Umberto Eco determina que les paraules s'uneixen als indicis gestuals i als objectes que tenen una funció de signe. Així, es coneix que en un món servit només per les paraules, seria molt difícil esmentar les coses (Eco, 1991, p. 264). Els canals per transmetre expressivitat, malgrat la consideració del llenguatge com l'expressió més fidel al pensament, són diversos: visuals, auditius, tàctils... Segons Roman Jakobson, es poden trobar símbols arbitraris, però depenent del context i la cultura es pot trobar el que és arbitrari on es creia que hi havia el que és icònic i viceversa (Eco, 1991, p. 313).

Veiem referenciat per primera vegada en Eco (1991) el concepte de *rosa* a través del vers de Gertrude Stein: «a rose is a rose is a rose is a rose». Eco (1991) apunta que, un cop sotmès el text a una anàlisi semiòtica, es comprova que l'excés de redundància confirma l'ambigüitat d'un missatge aparentment simple. A cada aparició, la paraula té un significat diferent i és això el que transforma un missatge en text i imposa una atenció interpretativa que el torna autoreflexiu (Eco, 1991, p. 377-378). Podria, la rosa d'Stein, tenir relació amb *El nom de la rosa*? O amb la cita en llatí que trobarem al final del llibre?

En el moment de parlar de la difusió de significats, Eco fa referència als *mass media* per explicar com un missatge pot arribar més al públic depenent del context en què s'emeti. Aquest tema interessava també al semiòleg italià, i en va parlar àmpliament amb personalitats com Theodor Adorno, que ja havia estudiat els mitjans de comunicació de masses anteriorment, acompanyat de Max Horkheimer i inspirat per intel·lectuals com Hannah Arendt. Eco, remetent també a les teories de Van Dijk, no s'oblida dels orígens d'aquesta comunicació de masses, que situa, curiosament, propers a l'Edat mitjana: «en los diarios del obispo Suger se podían ver estudios sobre las relaciones entre el poder y las masas obedientes» (Eco, 1996).

Els grans mitjans de comunicació, que tenen consciència d'aquest poder d'influència, s'aprofiten per dirigir-se a determinats *target* o públics objectius, i establir una *Agenda Setting* amb un *framing* determinat. No seria d'estranyar, doncs, que un semiòleg com Umberto Eco també s'hagués pogut servir d'aquests coneixements a l'hora de fer pública l'obra que el va catapultar a la fama. Què significa, per tant, *El nom de la rosa*? En quin context cultural es va publicar? Responia a alguna voluntat concreta? Podia preveure Umberto Eco quin èxit l'esperava amb una novel·la com aquesta en el context en què la va publicar? Aquestes són les qüestions que, mitjançant una anàlisi acurada de la novel·la i la pel·lícula, tractarem d'explicar i relacionar amb la semiòtica que, segons Eco, com a teoria dels codis i la producció de signes constitueix també una forma de crítica social (Eco, 1991, p. 418).



## La interpretació dels textos o hermenèutica

En relació amb les arts escrites i la comunicació, Eco explica com els mites es van instaurar a les societats com a formes narratives per explicar coses que la filosofia encara no havia dit perquè no existia com a disciplina. Des d'aquesta perspectiva, apropa la mitologia a la filosofia contemporània i la converteix en una espècie de símbol, dins la qual inclou l'art d'analitzar textos que és l'Hermetèutica, i defineix la novel·la com una forma de mitologia laica de la contemporaneïtat (Amblar i Iranzo, 2004). Eco parla de la simbologia com un element necessari per entendre la mística, allò que va més enllà del que s'expressa. El semiòleg italià es basa en la teoria de Peirce de la «semiosi il·limitada», segons la qual tots els textos tenen, almenys, un sentit (Eco, 1998, p. 64). El llenguatge és una forma de simbologia, i és per això que, més enllà d'una concepció literal de les paraules, serveix per «llegir entre línies» i, en última instància, perquè el lector *interpreti* (Amblar i Iranzo, 2004). El cinema, tanmateix, se serveix de la imatge per transmetre les percepcions més fàcilment que la literatura, a través de fotogrames (Peña-Ardid, 1992, p. 178). Ara bé, de què dependrà aquesta interpretació? D'un seguit de contextos històrics i culturals que s'han d'estudiar en cada cas concret a analitzar (Eco, 1998).

Carmen Peña-Ardid també apuntava a la seva obra *Literatura i cinema*, tractada anteriorment, que la subjectivitat juga un paper clau en la interpretació de significats simbòlics o icònics. A partir del pensament d'Umberto Eco, explica com les imatges poden arribar a ser ambigües i és per això que, en nombroses ocasions, se les acompanya de text escrit. Eco escrivia a *Lector in fabula* els quadres intertextuals, segons els quals cada text s'ha d'analitzar segons convencions icòniques, descriptives o narratives que han estat instituïdes prèviament, i és per això que cap text es pot llegir independentment de l'experiència que el mateix lector té d'altres textos. Tanmateix, el lector coneix uns «quadres comuns» amb la majoria dels membres de la seva pròpia cultura (Peña-Ardid, 1992). Els quadres intertextuals, en canvi, són esquemes retòrics o narratius que formen part d'un repertori seleccionat i restringit de coneixements que no tots els membres d'una cultura posseeixen (Peña-Ardid, 1992, p. 116-120).

A través dels processos d'interpretació es construeixen mons actuals i possibles, però és un fet que hi ha interpretacions que són inacceptables i, per tant, que els textos estableixen límits a la interpretació que en fan els seus lectors (Eco, 1998, p. 19). Eco distingeix entre la intenció de l'autor (*intentio auctoris*), l'intenció de l'obra (*intentio operis*) i l'intenció del lector (*intentio lectoris*), i destaca que la iniciativa del lector consisteix a formular una conjectura sobre la *intentio operis* (Eco, 1998, p. 41). Després d'assimilar també la distinció que fa Eco entre una interpretació semàntica i una interpretació crítica, en el present treball s'optarà per realitzar una interpretació

crítica o semiòtica, que mirarà de donar origen i justificar la *intentio operis* que, a priori, pot semblar una interpretació subjectiva dels missatges reflectits a l'obra (Eco, 1998, p. 36).

Donats els límits espacials i de coneixement que plantejava Umberto Eco al moment de tractar sobre la semiòtica al seu *Tratado de semiótica general* (1979), justifiarem que, tal com plantejava J. Hillis Miller (Citada per: Eco, 1998), «A menudo revelar un aspecto de la obra de un autor significa ignorar o dejar en la penumbra otros aspectos», i, per tant, no serà possible analitzar cada part de l'obra d'Eco, sinó aquelles que, relacionades amb el marc teòric, prenen més forma. Tanmateix, es defugirà el que el semiòleg italià definia com *interpretació paranoica*, segons la qual es busquen raons ocultes a cada mínima relació entre paraules, com si cada mot d'una obra contingués un missatge que cal desxifrar. Es procurarà recórrer, llavors, a una *interpretació sana*.

Pel que fa a la trama, Eco va descobrir al seu llibre *Los límites de la interpretación* (1987) com «la fuerza de un secreto está en ser siempre anunciado pero nunca enunciado [...] El poder de quien anuncia un secreto verdadero es poseer un secreto vacío». Així, coneixem una de les claus d'*El nom de la rosa* com a novel·la policíaca i pel·lícula d'èxit: l'autor, l'escriptor, el director, com a agents creadors d'una història, coneixen un secret que a l'espectador, i als mateixos personatges, no se'ls és revelat fins al final.

Finalment, Eco també va defensar el dret dels autors a indicar al destinatari de l'obra un recorregut de lectura i, a grans trets, és això el que ell mateix presenta a *Apostillas a El nombre de la rosa*.

## El lector model d'Eco

Eco explica que, pel que fa a les metàfores, un intèrpret ideal s'ha de situar sempre en el punt de vista de qui les escolta per primera vegada. L'autor italià explica que la vida o la mort del significat d'una metàfora depèn, una vegada més, del context històric en què s'interpreta. Tal com explicava John Searle (1980), una metàfora no depèn del sentit del text, sinó de l'educació i de les referències contextuais de les que parteix l'autor (Citada per Eco, 1998, p.170). Per tal que una metàfora funcioni, tal com seria, en aquest cas, la *rosa*, el lector ha d'estar educat en el context i en les significacions que l'autor pot voler atribuir a un símbol determinat; emissor i receptor s'han de moure dins d'un marc contextual similar. Per tant, els símbols creixen i es modifiquen, però mai no queden buits (Eco, 1998, p. 370).

Per tal d'analitzar adequadament i de la forma més acurada possible un text, Eco sentència que s'ha de definir el que coneixerem com *ratio facilis* i *ratio difficilis*. La primera s'associarà amb el que és verbal, i la segona amb el que és visual. *El nom de la rosa*, tal com s'introduïa a l'inici del

marc teòric, rep influència de la novel·la psicològica decimonònica del segle XIX en tant que construeix els seus personatges amb un món interior complex que es fa aflorar a l'exterior en cadascun d'ells (Peña-Ardid, 1992, p. 181).

### 2.3.2. Introducció a *El nom de la rosa* d'Umberto Eco

«Un escritor conoce plenamente las referencias y los conocimientos que emplea, aunque no sea consciente de ello en el momento de crear»

(Eco, 1983, p.16)

Tenint en compte les observacions anteriors que feia Eco sobre interpretar els textos segons el context en què es publiquen, per analitzar *El nom de la rosa* s'haurà de considerar la situació personal de l'escriptor molt més que no pas el context cultural. Umberto Eco va començar a escriure la que va ser la seva primera novel·la l'any 1978, encara que a *Apostillas a el nombre de la rosa* (1983) explicava que «la idea», segurament, havia estat anterior. La voluntat que va tenir l'autor de reflectir en una novel·la de ficció històrica els seus coneixements sobre l'època medieval, es pot justificar mitjançant la necessitat que ell mateix defensava de prendre distància d'un objecte d'estudi per tal de conèixer-lo i interpretar-lo en clau històrica i amb més precisió. Així, el passat es coneix a base de documentació, el present, en canvi i com admetia Eco a converses i entrevistes amb teòrics com Mario Grondona o Theodor Adorno, només a través de la pantalla de la televisió.

El semiòleg italià explicava a *Los límites de la interpretación* com el concepte de *rosa*<sup>2</sup> és entès de diferent forma, semiòticament, depenent del context en què es trobi. Des del primer moment, trobem aquesta flor representada com un símbol de simetria matemàtica, de carnositat, de varietat de colors i de naixement primaveral. Pel que fa a la seva història, a la seva aparició en contextos culturals, se l'ha tingut en compte en gairebé totes les tradicions místiques o poètiques com a símbol, metàfora o al·legoria a causa de la seva bellesa estètica, encara que també se l'ha assimilat, per les mateixes raons, amb els conceptes de frescor, joventut i gràcia de la dona, indistintament en contextos religiosos i pagans (Eco, 1998, p. 107). A *El nom de la rosa*, trobem el títol relacionat directament amb la religió, ja que, com s'ha avançat anteriorment, la trama de l'obra se situa en una abadia benedictina. Eco explica que poetes com Dante Rossetti havien arribat a relacionar la *rosa*, com a símbol conceptual i no iconogràfic, fent referència a la creu (Eco, 1998, p. 107). No obstant això, l'autor explica que el títol del llibre es va escollir per tal de donar opció al

---

<sup>2</sup> D'ara en davant, sempre que parli d'el concepte de la *rosa* escriuré aquesta praula en cursiva. No obstant això, quan em refereixi a una rosa física o a una tipologia concreta de rosa, sigui en referència a la planta o a una metàfora utilitzada per algun autor concret, la paraula s'escriurà en rodona.

lector de fer totes les lectures igual de possibles i, alhora, irrelevantes. Per tant, no buscava donar-li al concepte un significat concret. Després de veure'n els resultats, però, va admetre que les múltiples interpretacions van esdevenir igual de rellevants. Era la seva mateixa posició respecte al sentit original, explicava, el que era, finalment, irrelevant (Eco, 1998, p. 133).

Pel que fa als referents d'Eco, tant a *Apostillas a El nombre de la rosa*, com a *Los límites de la interpretación*, el semiòleg destaca el paper imprescindible de la seva experiència personal i el paper repartit a parts iguals que van jugar en el procés creatiu la seva consciència i el seu subconscient, destacant també la importància de la «serendipitat» (Eco, 1998, p. 141). Lectures i experiències vitals anteriors han format part de la construcció d'*El nom de la rosa*, i és per això que analistes de l'obra d'Umberto Eco han trobat referències a obres anteriors com *La rose de Bratislava* (1946), amb relació, respectivament, a la cerca d'un manuscrit, l'incendi d'una biblioteca, la referència a Praga i el nom del bibliotecari Berengario; o al famós *Cantar de los cantares*, en relació amb l'episodi en què Adso de Melk es troba amb la noia a la cuina. També s'han trobat relacions amb l'obra d'autors com Casiodoro de Sevilla, que feia referència a un bibliotecari cec; a escriptors com Sir Arthur Conan Doyle amb *The Naval Treaty* (Eco, 1998, p.130); o a figures i moments històrics com els personatges secundaris d'Hugo de Novocastro, Bernardo Guidoni i Ubertino da Casale, o l'encontre entre la delegació franciscana i els representants papals, moment que es trobava present a una crònica medieval del segle XIV (Eco, 1998, p. 131).<sup>3</sup>

Pel que fa a els personatges, Eco s'autoretrata en el caràcter d'Adso de Melk, aprenent insaciable d'un Guillermo de Baskerville que, alhora, s'inspira en Guillem d'Ockham, admirat per l'autor italià.<sup>4</sup> Tanmateix, la figura de l'argentí i admirat amic d'Umberto Eco Jorge Luis Borges esdevé l'antagonista Jorge de Burgos, el monjo que és incapaç de tolerar el riure. El fet que el personatge inspirat en Borges no toleri el riure és una paradoxa o ironia descrita per part d'Umberto Eco, ja que el mateix autor fou qui va fer mofa de literats com Cervantes o de personatges religiosos com Judas o Lucreci. El resum de l'obra i l'anàlisi de la pel·lícula se centraran a destacar tot allò que és transcendental pel desenvolupament de la trama, així com els aspectes que es puguin relacionar amb el pensament teòric d'Eco. Per això, durant la present anàlisi de l'obra no s'esmentaran els personatges dels monjos Aymaro d'Alessandria, Rábano de Toledo, Patricio de Clonmacnois, Magnus de Iona, Pacífico da Tívoli, Pietro de Sant'Albano, Gunzo da Nola ni es farà

---

<sup>3</sup> S'han trobat una gran quantitat d'altres referències, però només algunes seran citades a mesura que avanci l'anàlisi de la novel·la i la pel·lícula.

<sup>4</sup> Malgrat aquí els noms estiguin traduïts al català, a partir de l'anàlisi de la novel·la i la pel·lícula s'escriuran en castellà, ja que aquest és l'idioma en què estava escrita la bibliografia en la qual es basa el present estudi.

al·lusió directa a l'Obispo de Alborea, que a l'obra forma part de la delegació papal que arriba a l'abadia per discutir sobre la pobresa de Crist.

*El nom de la rosa* neix dels interessos personals i del camp d'estudi a què Eco es dedicava prèviament, però, alhora, és fruit també d'un context cultural determinat. En el moment en què es va publicar, ja havien esdevingut èxits internacionals les novel·les policíiques de *Sherlock Holmes* i, alhora, el mateix Eco venia d'un passat dedicat a l'estudi dels mitjans, en què l'interès per les arts audiovisuals i, concretament, pel cinema, ja li havien fet adoptar una sèrie d'habilitats narratives que es relacionaven directament amb un estil que era propici a la interpretació visual de les descripcions. Tal com avança, doncs, Eco a les seves teories sobre semiòtica relacionades amb la literatura, *El nom de la rosa* és una novel·la oberta amb diversos nivells de lectura. A continuació analitzarem, per fi, l'obra sobre la qual l'autor dóna pistes al seu *Apostillas a El nombre de la rosa*.

## 2.4. La trajectòria de Jean Jacques Annaud

Jean-Jacques Annaud va néixer al departament d'Essonne, França, l'any 1943. Va iniciar la seva carrera professional com a director després d'assistir l'Institut d'Alts Estudis de Cinematografia (IDHEC) de París i, després de guanyar l'Oscar de l'acadèmia de Hollywood a la millor pel·lícula estrangera amb *La Victoire en chantant* (1976), la seva primera pel·lícula, ha dedicat gran part de la seva filmografia a les adaptacions literàries al cinema: *La guerre du feu* (1981), *L'Ours* (1988), *L'amant* (1991), *Sept ans au Tibet* (1997), *Enemy at the gates* (2001), *Or Noir* (2011) i *Le dernier loup* (2015) (Belinchón, 2012). *El nom de la rosa*, estrenada l'any 1986, va ser la quarta pel·lícula i la segona adaptació cinematogràfica que el director francès va produir. Per fer-ho, es va acompanyar dels guionistes Andrew Birkin, Gérard Brach, Howard Franklin i Alain Godard i de la fotografia de Tonino Delli Colli (Mateu, 2019).

L'adaptació cinematogràfica d'*El nom de la rosa* va sortir a la llum sis anys després que Umberto Eco fes pública la novel·la homònima. Altres treballs d'investigació s'han dedicat a l'anàlisi d'aquesta relació entre film i obra literària a què ens dedicarem al present estudi. És el cas del *De la novela al cine*, de Sergio Quereda Vaquero, estudiant de Comunicació audiovisual de la Universitat Miguel Hernández de València durant el curs 2014-2015, o de l'*Análisis comparativo de «El nombre de la Rosa» de Umberto Eco y Jean-Jacques Annaud*, de Jasmin Sarlak, publicat l'any 2016 amb motiu d'un seminari realitzat a la Universitat d'Almeria<sup>5</sup>. Malgrat que l'estudi de

---

<sup>5</sup> Hi ha nombrosa bibliografia que fa referència a l'anàlisi comparativa entre el llibre i el film d'*El nom de la rosa*, entre ella trobem també l'article acadèmic *The name of the rose: Adaptation as palimpsest*, de Jacqueline Taylor, o el també treball final de grau *From Novel to Motion Picture: Languages of Description in The Name of the Rose*, de José Antonio Sánchez Valle, estudiant de la Universitat de Valladolid durant el curs 2017-2018.

Quereda se centrés més en una anàlisi tècnica de l'audiovisual, el treball ha estat escollit com a referència a l'hora de cercar els estudis i declaracions de Jean-Jacques Annaud sobre la novel·la i el procés de construcció de guió d'*El nom de la rosa*, ja que l'estudiant va fer les traduccions pertinents del francès al castellà. Tanmateix, s'utilitzarà d'inspiració per fer alguns apunts sobre l'art del cinema.

#### 2.4.1. Introducció a *El nom de la rosa* de Jean-Jacques Annaud

Jean-Jacques Annaud va presentar la pel·lícula *El nom de la rosa* com un *palimpsest* de la novel·la d'Umberto Eco. A la revista *Cinemanía* (2020) s'explica com, a l'hora d'escollir els actors, Sean Connery va ser una de les darreres opcions, fins a arribar al punt en què, quan ja s'havia decidit que seria ell qui encarnaria el personatge de Guillermo de Baskerville, la productora Columbia Pictures es va negar a finançar la pel·lícula.<sup>6</sup> Després d'això, el film va ser produït a parts iguals per l'alemanya (en aquell moment pertanyent a l'Alemanya Occidental) Constantin Film i les franceses France 3 i Les Films de Ariane. Un cop estrenada, la pel·lícula va rebre diversos premis: BAFTA (Millor actor per Sean Connery i maquillatge), l'any 1987; el premi Cèsar a la millor pel·lícula estrangera, l'any 1986; 5 premis David di Donatello i 3 premis del cinema Alemany, que incloïen el de millor actor. Pel que fa als actors, a part del ja esmentat Sean Connery, el personatge d'Adso de Melk va ser interpretat per Christian Slater. Els altres personatges seran descrits, amb paper a la història i nom de l'actor que encarna al film, a l'Annex, amb la fitxa tècnica corresponent.

Annaud va destinar gran part del pressupost a construir una escenografia fidel a les descripcions de l'Edat Mitjana que apareixien a la novel·la original; *attrezzo*, vestimentes i escenaris van esdevenir, a través d'imatges cuidades, tan afins com era possible a la realitat descrita per Eco. A la mateixa revista *Cinemanía*, l'autor de la notícia Yago Gacía explicava com un dels elements que va portar més temps elaborar van ser els llibres de la biblioteca, ja que Annaud havia encarregat manuscrits elaborats amb tècniques medievals a l'abadia de Praglia. Pel que fa als escenaris, l'abadia de la pel·lícula va ser construïda a forma de decorat a Itàlia amb motiu del rodatge, i gran part dels interiors van ser rodats en emplaçaments reals (Quereda Baquero, 2015). Els interiors es van gravar al monestir de Kloster Eberbach, a Alemanya, construït al S.XII per Sant Bernard de Caraval, i un altre dels escenaris principals va ser un turó proper a Roma. Més endavant

---

<sup>6</sup> Probablement, la reticència i negació per part de la productora Columbia Pictures de treballar amb Sean Connery, va ser fruit de les polèmiques originades anys enrere respecte de les pel·lícules de James Bond. L'actor va fer públiques les seves opinions negatives sobre aquesta sèrie d'acció, de la qual havia estat el primer i més conegut protagonista i, això, va afectar la seva carrera artística.

i per tal de relacionar la diferent perspectiva entre la novel·la i la pel·lícula, s'incidirà en l'aspecte físic dels actors. De moment i quant als «actors extres» que suposaven els animals, destacarem que la pell dels porcs es va haver de tenyir per ser fidel, una vegada més, al context històric en què s'ambientava la història, ja que a l'època medieval aquests animals eren negres i no rosats.

Umberto Eco va cedir total llibertat a Jean-Jacques Annaud per crear la història al seu gust, però, tot i així, l'escriptor va estar present durant el rodatge per tal de formar part també del procés de creació del film. Tanmateix, van visitar el monestir de Sacra di San Michele, ja que el director volia emplaçar allà les escenes principals (Eco, 1995). El 1989, però, Eco havia admès també en una carta a Enrico Massone que, mentre escrivia la novel·la, havia pensat en els paisatges que es veien des del Santuari de la Verge de la Guàrdia i els turons de Gènova.

Amb la pel·lícula d'Annaud, trobem la relació entre arts que establia Carmen Peña-Ardid quan parlava de les influències interdependents. El director francès es va inspirar en quadres d'El Bosco i Bruegel (Quereda Baquero, 2015), fent palesa la idea que no només la literatura influeix al cinema, sinó que cada expressió artística i subjectivitat influeix en l'alteritat. Pel que fa a el també art de la música, la banda sonora, de James Horner, va ser composta específicament per a la pel·lícula, distanciant-se de les intencions primigènies que tenia Annaud i, per tant, demostrant que els efectes finals d'una obra audiovisual no depenen només del director, sinó també dels intèrprets i tots aquells que s'impliquen per tal de produir sensacions en el públic.

### 3. Anàlisi comparativa entre *els noms de la rosa*

L'acció d'*El nom de la rosa*, se situa a una abadia benedictina i està ambientada en l'època de finals de l'any 1327, corresponent a la baixa edat mitjana. La religió cristiana era omnipresent al territori que començava a configurar el que avui dia coneixem com Europa Continental, i era també l'època en què van donar-se a conèixer les comunitats de monjos benedictins (Quereda Baquero, 2015, p.11). L'abadia que acull a Guillermo de Baskerville<sup>7</sup> i Adso de Melk se situa apartada de la resta del món, sobre *una* muntanya sense nom al nord d'Itàlia, configurant una imatge molt llunyana de les idealitzacions que caracteritzen les històries sobre l'edat mitjana a l'imaginari col·lectiu o en el cinema i la literatura *mainstream*. Fidel a la realitat, Eco va situar aquí el monestir perquè, a l'època, es buscava aïllar els edificis religiosos del món mundà, que podia intoxicar el mode de vida dels seus habitants (Quereda Baquero, 2015, p.11).

---

<sup>7</sup> Aquí ja comencen les citacions en l'idioma de la bibliografia i, per tant, el nom dels personatges es mantindrà tal com surt descrit a la novel·la presa com a referència.

A Europa, durant el segle XIV, van emergir els grups religiosos escolàstics, que s'apropaven al cristianisme evangèlic predicant una vida de pobresa i que volien viure de la misericòrdia, alhora que coordinaven la raó amb la religió, encara que la primera quedés subordinada a la segona. Preocupats per l'educació, l'ensenyament i la cultura, els escolàstics van trobar els seus orígens a l'orde de St. Francesc d'Asís, d'on van sortir els franciscans, als quals pertany el personatge del frare Guillermo de Baskerville, i també a la de St. Domènec de Guzmán, a què pertanyen els frares dominics, que discutien, a l'època i a la novel·la, per determinar si crist havia tingut o no possessions (Quereda Baquero, 2015, p.12-120). L'abadia d'Umberto Eco conserva la biblioteca més gran de tota la cristiandat i és lloc de diversos assassinats, ara bé, quina relació hi ha entre un atribut i l'altre? A simple vista, un entramat criminal que s'ha de destapar, en una lectura més profunda, un seguit de causalitats que s'enllaçaran amb els estudis teòrics d'Umberto Eco i deixaran escrites més preguntes que respostes.

En les pàgines següents, es farà el resum de la novel·la, amb algunes observacions pertinents, i, més tard, el resum corresponent de la pel·lícula, també amb els aspectes a destacar comentats. Tot seguit, es procedirà a fer l'anàlisi comparativa que, finalment, anirà molt lligat amb les conclusions.

### 3.1. La novel·la

Malgrat que Umberto Eco hagi defugit donar una explicació determinada al títol d'*El nom de la rosa*, explica que la frase final, «stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus» és un hexàmetre llatí que fa referència a les paraules de Bernardo Morliacense, un monjo benedictí del S.XII. Amb ella, i fent al·lusió al concepte d'*ubi sunt?*, Morliacense explicava que, de tot el que desapareix, només queden els noms. En la línia de referències a autors medievals, Eco explica com, Pierre Abelard, mostrava que el llenguatge pot parlar tant de les coses desaparegudes com de les inexistents amb les paraules «*nulla rosa est*». Per això i basant-nos en les explicacions sobre el final, podem treure diverses conclusions del títol que trobem a l'inici. L'objectiu a què Eco admet que respon el títol, però, és a contribuir amb la subjectivitat del lector i no a posicionar-lo en una posició concreta sobre l'obra (Eco, 1985).

Pel que fa a l'edició escollida per analitzar, de l'editorial Plaza & Janés, va ser traduïda per Ricardo Pochtar i editada per primera vegada el novembre de 1996<sup>8</sup>. Al final, integra el text d'*Apostillas a El nombre de la rosa*, juntament amb una traducció i comentari, que va anar a càrrec

---

<sup>8</sup> Durant el treball, quan es faci referència a personatges de l'obra, s'utilitzaran els noms en castellà, d'acord amb la versió de la novel·la utilitzada com a referència.



de Tomás de la Ascensión Recio. La novel·la comença amb un episodi en què Umberto Eco es fa partícip del relat, situant-se a ell mateix com a descobridor d'una còpia, feta per «l'Abat Vallet», d'un manuscrit elaborat per Adso de Melk. Es troba a la Praga de 1968, en un context en què faltaven sis dies (casualment el mateix temps que dura l'estada de Guillermo de Baskerville i Adso de Melk a l'abadia benedictina) perquè les tropes soviètiques envaïssin la ciutat. A partir d'aquí, comença la narració d'Adso, en la qual trobem una *Nota*, un *Pròleg*, set capítols que corresponen a set dies i un *Último folio* de comiat.

### 3.1.1. Resum de la novel·la

El monjo benedictí Adso de Melk, al final de la seva vida de pecador, tal com ell mateix descriu, comença la narració d'una vida en primera persona que explica tot el que va viure com a novici al costat del frare franciscà Guillermo de Baskerville, a qui va acompanyar per esdevenir, poc després, «amanuense y discípulo» (p.23)<sup>9</sup> de la seva persona. Des del seu present, Adso descriu al pròleg el context històric del nord de la Itàlia de 1327, en què la seu papal es trobava a Aviñó i el papa Juan XXI havia condemnat les proposicions dels franciscans mitjançant la decretal «*Cum inter non-nullos*» (p.22). En aquest salt al passat, se situa ell mateix al costat del seu mestre, arribant a una de les nombroses abadies que havien de conèixer en el seu viatge espiritual a través d'Europa.

Guillermo de Baskerville és reflectit des de l'inici com un home de ciència i filosofia que fa referència indistintament a històrics filòsofs i teòlegs com Roger Bacon, Plató, Aristòtil Sant Tomàs d'Aquino, Pere Abelard o Guillem d'Ockham<sup>10</sup> tot parlant de lògica, matemàtiques i ciència o posant nom a allò que en un futur es coneixerà com a avions, submarins o brúixoles. Aquests trets científistes, barrejats amb la fe, i el gran coneixement de diversos autors amb què es dota al personatge de Baskerville, el fan, segons Adso, un home amb múltiples contradiccions internes, és a dir, amb *dubtes* sobre la realitat. En la línia dels atributs psicològics, es descriu al frare Baskerville com un home vanitós, que vol ser recordat com un savi. Pel que fa al físic, Guillermo de Baskerville és l'únic personatge que Adso es deté a descriure amb precisió, ja que l'aparença exterior dels homes, per a l'ancià benedictí, és efímera i supèrflua. Així doncs, se sap que el coprotagonista és un home d'uns cinquanta anys, amb els trets facials característics de la regió d'Hiberna i Northúmbria, pigues a la cara i un nas fi i certa aparença ganxuda.

---

<sup>9</sup> A partir del moment, sempre que no s'especifiqui l'any de publicació de l'obra citada i, per tant, només s'apunti la pàgina on es troba la cita, s'estarà fent referència a la novel·la *El nom de la rosa*.

<sup>10</sup> D'ara endavant, sempre que aparegui el nom d'un personatge amb realitat històrica més enllà de la novel·la, serà assenyalat amb l'adjectiu *històric* o *personatge històric*.

El moment en què els dos protagonistes arriben a l'abadia, habitada per monjos d'arreu del món, és presentat com a fosc, en tant que les sensacions que va patir l'Adso adolescent es poden resumir en por i inseguretat, i confós, en tant que malgrat que el nom de l'abadia no es revela al lector en cap moment, les descripcions són tan acurades que són capaces de situar-lo al seu interior. Gran part de l'acció de tota la història es divideix entre la cuina, el refectori, l'*scriptorium*, les cel·les dels monjos i, en darrer lloc, una biblioteca que, des del primer moment, l'Abat Abbone deixa clar que és un indret prohibit per a tothom excepte per al bibliotecari i el seu ajudant.

L'Abat explica als nouvinguts, que s'allotgen a l'indret amb motiu de la trobada que tindrà lloc entre dominics i franciscans per debatre sobre la pobresa de Crist, que el germà Adelmo da Otranto ha mort recentment en estranyes circumstàncies. Abbone, conscient de les capacitats de Guillermo de Baskerville, li confia la investigació i li dona permís per interrogar cadascun dels monjos i, així, la primera voluntat del mestre d'Adso de Melk és reunir-se amb el seu company franciscà Ubertino da Casale, que habita l'abadia des de fa un temps i amb qui podrà parlar amb relativa confiança. Després d'una prodigiosa conversa amb Ubertino, Baskerville procedeix a parlar, en ordre cronològic, amb Severino da Sant'Emmerano, l'herbolari, amb qui forjarà una bona amistat; Malaquíes de Hildesheim, el bibliotecari, un home fosc de qui sospitaran com a assassí en diverses ocasions; Jorge de Burgos, el segon home més ancià de la comunitat; i, per últim, Venancio de Salvemec, que els explica com Bencio de Upsala, Berengario da Arundel, Adelmo, Malaquíes i ell mateix van estar immersos en una discussió que volia determinar si les metàfores, els jocs de paraules i els enigmes, poden incitar a la reflexió i no només al passar-ho bé. Al final del primer episodi, que correspon al primer dia que passa la parella a l'abadia, Jorge de Burgos condemna el riure i fa la primera de múltiples referències a l'Anticrist i a l'Apocalipsi. Tanmateix, per una descripció de Severino, el franciscà i el novici descobreixen que a les nits hi ha llum a la biblioteca i que, aquesta, segons una insinuació de l'Abat, té més d'una entrada.

El segon dia que Adso i Guillermo passen a l'abadia, comença amb els cants de *Maitines*<sup>11</sup> interromputs per l'aparició del cadàver de Venancio de Salvemec. Durant la *Prima* Bencio explica que la discussió sobre el riure i les metàfores a què es va referir Venancio el dia anterior va girar entorn d'un segon llibre de *La Poètica* d'Aristòtil que ningú havia llegit mai i també fa saber a Baskerville Adelmo i Berengario havien mantingut relacions carnals. El vell franciscà dedueix que Adelmo, penedit, se'n va anar a confessar a l'ancià Jorge i aquest el va afligir encara més, provocant que Adelmo se suïcidés, però Baskerville no treu conclusions veritables sobre la mort de

---

<sup>11</sup> Umberto Eco, entre el capítol on se situa a ell mateix a Praga i l'inici del *Pròleg*, deixa un espai per descriure els horaris dels monjos, que es divideixen, cronològicament d'inici a final del dia, en Maitines, Laudes, Prima, Tercia, Sexta, Nona, Vísperas i Completas.

Venancio. Adso de Melk i el seu mestre aconseguen entrar a la biblioteca i descobreixen que aquesta és un laberint, del qual aconseguen sortir casualment, i que al seu interior hi ha miralls que deformen la figura, substàncies al·lucinògenes i troneres que fan que el vent soni esfereïdorament, tot plegat un joc psicològic per espantar a aquells que no són benvinguts a l'indret.

Durant el tercer episodi, en què Berengario ha desaparegut, Adso reflexiona sobre tot allò que l'envoltava, i transcriu també la conversa que va tenir amb Salvatore de Montferrat, l'home que parlava una llengua inventada i a qui el narrador i el seu mestre havien conegut durant el dia que van arribar. Així, Adso descobreix que Salvatore va ser seguidor de Dolcí i, per saber-ne més, decideix preguntar per aquesta orde de religiosos a Ubertino da Casale, que els descriurà com a heretges. Abans, però, Adso parla precisament sobre heretgia amb Guillermo, que li dona, una vegada més, una visió equidistant, segons la qual explica que els heretges no són més que marginats socials, un grup en exclusió. Després d'aquesta conversa metafísica els dos protagonistes es veuen, de nou, immersos en el raonament lògic, buscant la forma d'orientar-se al laberint de la biblioteca. Després de confeccionar un mapa i debatre amb Ubertino sobre les diferències entre els franciscans i els dolcinistes, Adso, intranquil, marxa a la biblioteca, però aviat decideix sortir per dirigir-se a la cuina, on es troba amb una noia jove, de qui mai coneixerà el nom, i amb qui té relacions íntimes. Adso confessa els seus pecats amb Guillermo i, així, el mestre dedueix que Remigio da Varagine o Salvatore de Monferrato s'aprofiten dels favors sexuals de la noia i, per tant, estan desperts les nits en què passen els assassinats. Poc després es descobreix el cos de Berengario ofegat als lavabos.

Severino i Guillermo observen el quart dia que tant el cos inert de Venancio com el de Berengario tenien els dits i la llengua negres i, gràcies a les autòpsies, saben que un verí els ha mort. Guillermo procedeix a interrogar a Remigio i Salvatore, però només treu clar que tenen un passat heretge com a dolcinistes i que Venancio va ser trobat mort a la cuina per Remigio, que el va portar a la cort per allunyar d'ell les sospites. Parlar amb els dos pecaminosos només serveix a Adso per torturar-se amb el record de la noia, però quan es retroba amb Guillermo torna a pensar en la biblioteca. Durant la *Sexta* arriba la delegació de franciscans i, més tard, l'històric inquisidor Bernardo Guidoni acompanyat del també personatge històric i diplomàtic papal Bertrando del Poggetto. Entre els franciscans es troben els tots històrics Michele de Cesena, Hugo de Newcastle i Girolamo de Caffa i ells, en retrobar-se entre germans, se senten lliures de criticar el papa i definir-lo com un roí que només cerca la riquesa i reinterpretar al seu gust les sagrades escriptures. Guillermo i Adso procedeixen a entrar, per tercera vegada, a la biblioteca, aquesta vegada amb la tranquil·litat que els atorga el mapa, que acaben de desxifrar des de dins, un cop arriben a les portes de la sala *Finis Africae*. Fra Guillermo decideix que serà més útil descobrir com entrar al *Finis*

*Africae* o com descobrir els assassinats des de fora i, quan surten de l'edifici, la parella es troba amb Salvatore i la noia sense nom detinguts i, per tant, condemnats a la foguera per practicar bruixeria.

Poc abans de l'aurora, quan la *Prima* del cinquè s'inicia, té lloc l'esperada discussió sobre la pobresa de Jesucrist entre franciscans, que defensen que el fill de Déu era pobre, i dominics representants d'el Papa d'Avinyó, que afirmen que aquest va tenir possessions i, el que en un inici comença com un debat, acabar esdevenint una discussió irrefrenable. Durant l'episodi de disputa, Severino adverteix a Guillermo sobre que ha trobat un llibre estrany, i procedeix a tenir-ne cura fins que Guillermo acabi la reunió, però l'herbolari és assassinat i Bencio, que passejava per l'indret, roba el llibre. Remigio, el cellerer, és acusat dels crims de l'abadia i, per pressió inquisitorial, confessa tant el seu passat heretge, del qual parla amb orgull, com ser l'autor, fictici en realitat, dels assassinats dels seus companys. Bernardo Gui aprofita aquestes declaracions per relacionar la pobresa que predicaven els dolcinistes amb l'orde franciscà i, dirigint-se a Ubertino da Casale, amenaça amb diverses condicions segons les quals qualsevol persona algú pot ser considerat còmplice d'heretgia. L'orde queda completament amenaçada i els germans franciscans decideixen que Ubertino ha de fugir i, poc després, Michele de Cesena declara que assistirà a la seva cita amb el papa per defensar la pobresa dels franciscans i arribar a un acord. Gràcies a un salt endavant que fa el narrador Adso, sabrem que la sort d'ambdós monjos seria la mort. A la nit, Jorge de Burgos pronuncia un discurs apocalíptic i els monjos passen la nit tancats a la cel·la mentre Adso, de nou, pensa en la noia i s'adona que no la podrà salvar de la foguera.

A *Maitines*, el sisè dia, mor Malaquíes que, com es descobreix al mateix episodi, va ser qui va assassinar a Severino. Quan busquen un substitut per tenir cura de la biblioteca, Baskerville i Adso aprenen que el bibliotecari és qui esdevé Abat però Abbone no va arribar a ser bibliotecari perquè era el fill natural del senyor d'aquelles terres i va heretar directament la posició d'Abat. Tot consultant les cal·ligrafies de l'índex de llibres, Adso i el seu mestre dedueixen que Jorge de Burgos va ser bibliotecari i, quan Baskerville procura explicar a l'Abat les seves deduccions, aquest canvia de tema i convida a la parella a abandonar l'abadia. No obstant això, Guillermo vol descobrir la veritat i, poc després, gràcies a un somni d'Adso, aconsegueixen desxifrar l'enigma que va deixar escrit Venancio abans de morir, on es descrivia com entrar al *Finis Africae*. Un cop dins de l'habitació, es troben de cares amb Jorge de Burgos.

Ja a la nit del setè dia, Jorge deixa a la parella de convidats veure el llibre que ha causat tantes morts, i és *La poètica* d'Aristòtil. Guillermo se sent derrotat per la raó, perquè ha desxifrat els crims seguint pistes equivocades i, per tant, no ha fet les deduccions correctes. Umberto Eco decideix desfer l'entramat donant veu a un Jorge de Burgos que explica que va enverinar el llibre d'Aristòtil perquè parla sobre el riure, i aquest dóna poder als «simples», és a dir, a aquells que no

són erudits, i els treu la por que els fa ser fidels a Déu. I per fer caure potser també el concepte de justícia, o almenys per qüestionar-lo, Eco deixa que l'ancià es mengi el pergamí, enverinant-se, i provocant, alhora, un incendi que s'originarà a la biblioteca i cremarà tota l'abadia, de la qual no quedarà ni el nom.

En darrer lloc, s'arriba a l'*Último folio*, en què s'explica com Adso torna a Melk, es narren esdeveniments històrics sobre la política Italiana i la vida de l'església i es descobreix que Guillermo moriria anys després de separar-se d'Adso a causa de la pesta desenvolupada a mitjans de segle. I la història conclou:

Y es duro para este viejo monje, ya en el umbral de la muerte, no saber si la letra que ha escrito contiene o no algún sentido oculto, ni si contiene más de uno, o muchos, o ninguno [...] Hace frío en el scriptorium, me duele el pulgar. Dejo este texto, no sé para quién, este texto, que yo no sé de qué habla: stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus (Eco, 1996, p. 713).

## 3.2. La pel·lícula

Un cop fet el resum de la trama, l'estudi del film se centrarà més en els elements visuals i sonors que han acompanyat les escenes de la història, així com en la comparació d'alguns dels moments clau que canvien la forma de conduir els esdeveniments respecte de la novel·la. En la present anàlisi de la pel·lícula es farà, de nou, al·lusió a les teories de Linda Seger i Carmen Peña-Ardid, que serviran per justificar algunes comparacions que es faran amb la novel·la. Més endavant, a l'apartat 3.2.2., s'entrarà directament a fer l'anàlisi comparativa entre el llibre i la pel·lícula, tot relacionant les diverses formes d'interpretar la crònica amb el pensament d'Umberto Eco i el marc teòric.

### 3.2.1. Característiques segons les quals *El nom de la rosa* era ideal per adaptar-se al cinema

Quan es tracta de definir els fils argumentals més adients per adaptar una pel·lícula al cinema, trobem que *El nom de la rosa* respon a les característiques adequades. En primer lloc, Seger (1993) planteja que és bo que una novel·la, per ser adaptada al cinema, es construeixi a partir de la premissa de buscar una meta o assolir un objectiu, tal com passa a les novel·les policíiques de Sherlock Holmes, que tant han servit de referència a Umberto Eco. La característica principal de les trames semblants a la "novel·la negra" consisteix en el fet que es pot definir fàcilment el plantejament, preguntant-nos quan i com es proposa el personatge principal el seu objectiu; el nus,

on es presenten els mitjans que s'utilitzaran per aconseguir el fi; i el desenllaç, determinat per allò que el personatge ha volgut aconseguir des del principi (Seger, 1993, p. 113). En segon lloc, és una bona característica per determinar si una novel·la és o no és adaptable el fet que aquesta plantegi un problema o un assumpte conflictiu, que en el cas del present objecte d'estudi són una sèrie d'assassinats que es produeixen en una abadia (Seger, 1993, p. 114). Per últim, l'autora proposa la cerca d'un itinerari interior a través d'un, o més d'un, personatges, és a dir, d'un creixement del personatge en qüestió, per tal de facilitar a l'espectador la seva identificació amb la història (Seger, 1993, p. 116). Eco i Annaud combinen els tres tipus d'arguments: defineixen un objectiu, resolen un problema i plasmen la transformació interior d'almenys un personatge.

### 3.2.2. Anàlisi de la pel·lícula i comparacions puntuals amb la novel·la

Per dur a terme una anàlisi acurada d'*El nom de la rosa*, es tindran en compte les pautes proporcionades per Linda Seger (1993) i Carmen Peña-Ardid (1992-1999) a les obres consultades. Encara que el tipus de pla sigui considerat la unitat mínima de sintaxi cinematogràfica, hi ha altres elements clau a tenir en compte per saber si la novel·la d'Umberto Eco va ser portada fidelment al cinema: il·luminació, enquadrament i tractament de l'espai o *attrezzo* entre altres exemples (Peña-Ardid, 1992, p. 157). S'analitzaran els elements figuratius i els no figuratius, però, alhora, es tindrà en compte que en l'audiovisual predomina el llenguatge figuratiu de la fotografia (Villanueva, 1999, p. 188).

Jean-Jacques Annaud presenta la trama amb una música tètrica i una campana que va sonant amb un tempo determinat. La veu envellida d'Adso de Melk, que fa de narrador en la seva edat adulta, introdueix la història quan la pantalla encara és fosca i amb una tonalitat de veu calmada i reflexiva. Annaud descriu la pel·lícula, abans que comenci el desenvolupament de la història, com «un palimpsesto de la novela de Umberto Eco», per justificar d'aquesta manera els canvis que hagi pogut provocar en el sentit de la història la seva adaptació al cinema (García, 2020). Des del principi, l'espectador es troba amb una càmera omnipresent que, lluny de mostrar el punt de vista del narrador, dona a conèixer cada racó de l'escenografia. Amb les primeres imatges, acompanyades per la música tètrica, pel so d'arbres cruixint, de cavalls renillant, gossos bordant i la presència de l'aigua i el vent, així com d'una absència de paraules, se situa el públic en una vall fosca i emboirada. A diferència de la novel·la, on el lector descobreix la boira com a característica de l'indret cap a la meitat de la història, al film els fotogrames del paisatge defineixen l'ambient tenebrós que Eco descrivia en nombroses pàgines.

Des del primer moment, l'abadia es presenta com un gegant majestuós, un edifici vist amb un pla contra-picat que accentua l'enormitat de l'arquitectura de l'indret enfront de les petites figures humanes d'Adso de Melk i Guillermo de Baskerville. La lluminositat, que es mantindrà durant tota la pel·lícula, és tènue, i les vestimentes dels personatges grises o de tons terrosos que s'assimilen amb els paisatges d'hivern. El físic dels protagonistes, al qual a la novel·la el mateix Adso de Melk treu importància per ser efímer, és de vital importància al film; Annaud va escollir, explícitament, els actors menys agraciats possibles per contribuir a fer que l'espectador se sentís en un lloc fosc i allunyat de tota bellesa (García, 2020). Les expressions serioses formen part de la rebuda als convidats i de l'estil de vida de l'indret des del primer moment, i, alhora, per tal de mostrar que una abadia era un indret de reunió internacional, on monjos de diferents parts del món conegut es reunien i convivia, els trets fisiològics són molt marcats. Pel que fa a l'aparença física dels personatges del film respecte de la novel·la, a l'obra escrita es tenia constància de la procedència de cada monjo a partir de descripcions que Eco va haver d'integrar perquè servissin a deduccions lògiques, com per exemple quan Adso pot endevinar que el seu mestre procedeix d'Hiberina o Northúmbria per alguns trets facials com les nombroses pigues que té (Eco, 1996).

Els personatges de l'Abat Abbone, Malaquíes i Jorge de Burgos es presenten junts a l'interior de l'edifici, confabulant per tal d'ocultar a Baskerville la recent mort d'Adelmo. Sembla, doncs, que el personatge de l'Abat canvia de perspectiva respecte de la novel·la, on li vol confiar des de bon començament la investigació a Baskerville, però Guillermo, finalment, s'assabenta de la mort d'Adelmo quan veu la seva tomba al cementiri i observa que aquesta, a diferència de les altres, no està coberta de neu i, per tant, implica un enterrament recent. Durant l'escena en què apareixen Abbone, Malaquíes i el venerable Jorge, aquest darrer diu, com a primeres paraules, que «yo dejo los asuntos mundanos para los más jóvenes» (Annaud, 1986, 00:05:12). A la novel·la, en canvi, és Ubertino da Casale qui diu aquesta frase per defugir tot el que és terrenal i centrar-se en l'espiritualitat. Baskerville, quan s'instal·la, porta una brúixola, un triangle i un rellotge de sorra que serveixen per fer al·lusió al seu científisme, encara que a la novel·la, la brúixola és un element llegendari, que Baskerville sap que existeix perquè ha llegit sobre l'invent en les obres d'intel·lectuals àrabs, però mai arriba a tenir-ne una entre mans. Amaga els objectes perquè l'Abat no els vegi i, després de saludar-se amb un petó als llavis i comentar-li la seva observació sobre el recent enterrament, l'Abat procedeix a explicar al franciscà els successos que han tingut lloc a l'abadia, conscient que Adso de Melk també escolta la conversa.

Per tal de fer avançar la història, durant el primer dia, Baskerville pregunta si han arribat ja els seus germans franciscans, i l'Abat respon que només Ubertino da Casale, a qui es dirigeixen a veure tot seguit. La presentació de l'església es fa a partir d'imatges de la verge i Ubertino postrat

als seus peus, i s'enfoca el personatge d'Adso, que mira atemorit a tot arreu. Així, Annaud centra l'atenció en les reaccions d'Adso respecte de l'edifici i no en l'edifici en si, que a la novel·la es descriu acuradament a través de les percepcions que va tenir, evidentment, el jove novici, que malgrat que Eco el construí com a benedictí, al film d'Annaud esdevé franciscà com el seu mestre. Durant l'estada a l'església, Guillermo de Baskerville presenta breument el personatge d'Ubertino

Muchos le veneran como a un santo viviente, pero muchos le harían quemar por hereje. Su libro sobre la pobreza del clero no es de lectura preferida en los palacios papales, así que ahora vive escondido como un proscrito (Annaud, 1986, 00:11:54).

I, després que el nou personatge es retrobi amb un Guillermo que creia mort, comenta que el cadàver d'Adelmo tenia «algo de femenino» i, per tant, de diabòlic (Annaud, 1986, 00:13:38).

Un cop la parella de nouvinguts surt de l'església per investigar el crim, es troben que els pobres habitants de la vila recullen les sobres de menjar de l'abadia, que els monjos els tiren des de la muralla sense la menor cura. Aquesta, a la pel·lícula, és la primera escena en què les mirades d'Adso i la noia sense nom es creuen, cosa que no passa a la novel·la. Guillermo va fent deduccions lògiques sobre el possible suïcidi d'Adelmo i Annaud decideix incorporar una referència clara a Sherlock Holmes quan, de la boca de Baskerville surten les següents paraules: «Querido Adso, es... elemental» (Annaud, 1986, 00:18:00). Aquella nit, mentre sopen, es mostren les tendències homosexuals de Berengario i es fa un primer pla de Venancio de Salvemec (a qui a la pel·lícula Guillermo de Baskerville es refereix com al monjo negre) mirant fixament a Jorge de Burgos, que colpeja deu vegades la taula mentre es recita *La Regla*. L'hora en què els monjos marxen a dormir apareixen tres escenes clau que corresponen a una temporalitat paral·lela: a la primera, Baskerville es troba a la seva cel·la, mirant la lluna amb un dels seus utensilis; a la segona, Venancio és a l'*scriptorium* llegint un volum que li provoca el riure; a la tercera, Malaquíes apareix auto flagel·lant-se. Gairebé a conseqüència de la tenebrositat, el primer dia que Guillermo i Adso passen a l'abadia conclou amb el novici patint en somnis.

Al cap de 22 minuts i mig de pel·lícula comença l'albada del segon dia al compàs de les campanes. Adso canta alegrement i assossegat, acompanyant el cor de l'abadia, presidit per un plorós Berengario, i Remigio, el cellerer, dorm durant l'acte, com a senyal que ha estat despert durant la nit. Aviat, la cerimònia queda interrompuda pel descobriment del cos inert i ofegat en sang de Venancio i, com a conseqüència, l'Abat es decep amb Guillermo per no haver pogut evitar un segon crim. Ubertino da Casale, que al film es presenta com un personatge més aviat llunàtic, parla que les morts estan seguint la seqüència de les trompetes de l'apocalipsi, i un dels germans incita a



creure en els actes diabòlics que estan tenint lloc amb les paraules «No desaprovecheis los últimos siete dias», que a la novel·la diu Jorge de Burgos (Annaud, 1986, 00:25:59). Un cop trobat el cos Severino l'herbolari i Guillermo procedeixen a fer l'autòpsia, i el primer explica al franciscà que Venancio era el millor traductor de grec, dedicat a les obres d'Aristòtil i que treballava juntament amb Adelmo a l'*scriptorium*. Poc després, s'introdueix al públic el personatge de Salvatore, que crida «penitenciáгите» i explica que era «un dolcinito heretico que debo hacer penitencia» (Annaud, 1986, 00:29:55). Tot seguit, Adso i Guillermo es dirigeixen de nou a l'*scriptorium* i, després que tots els monjos presents esclatin en rialles perquè Berengario s'ha espantat d'una rata, apareix Jorge de Burgos i condemna el riure, fet que fa que s'iniciï una discussió amb Guillermo de Baskerville. El mestre franciscà, que a aquestes altures ja deduïm que, a la pel·lícula, és el protagonista, a diferència de la novel·la, que ho és Adso de Melk, dedueix que a l'*scriptorium* hi havia molt pocs llibres i, per primera vegada, s'interessa per la biblioteca. Aquest és un altre dels canvis significatius, perquè a l'obra d'Umberto Eco l'espai de la biblioteca-laberint es presenta com a imprescindible a la trama des del primer moment.

Poc després, Salvatore intenta assassinar Guillermo i, Remigio, company i amic de Salvatore, demana que Baskerville implori el seu perdó, ja que està espantat que el puguin acusar de dolcinià heretge, però insisteix que ell és innocent de les morts de l'abadia. Com a condició perquè Guillermo mantingui el passat de Salvatore en secret, Remigio ha d'obrir a la parella de convidats la porta a l'edifici perquè puguin entrar-hi i accedir a l'*scriptorium* durant la nit. Paral·lelament, es veu com la noia a qui Adso havia mirat tendrament quan els monjos tiraven les sobres del menjar als habitants de la vila, travessa la muralla i entra a l'abadia. Dins de l'edifici, Berengario llegeix a l'*scriptorium* quan Guillermo i Adso entren. L'ajudant de bibliotecari s'ha d'amagar i veu com la parella, després de descobrir que la biblioteca està tancada i no hi poden accedir, procedeix a llegir el llibre obert a la taula de Venancio, on es descobreix un missatge ocult que el traductor de grec va deixar escrit amb suc de llimona. Berengario, en un descuit i a les ombres, els roba el llibre i, quan es divideixen per perseguir al lladre, Adso arriba a la cuina i s'ha d'amagar perquè nota que algú s'acosta.

S'escolta a Remigio buscant una «pequeña zorra», descripció que a la novel·la no apareix en cap moment, i Adso troba la noia sense nom amagada (Annaud, 1986, 00:44:06). A diferència del que passa a la novel·la, al film cap dels dos intenta parlar amb l'altre, sinó que s'atreuen directament i tenen relacions íntimes. Mentrestant, Guillermo parla amb Salvatore, que li diu que va veure com, la nit de la seva mort, Adelmo li va donar un pergami a Venancio. Poc després, quan la parella ja es reuneix a la cel·la, Adso demana a Baskerville que l'escolti en confessió, encara que aquest «preferiria que antes me lo explicaras como amigo», i parlen sobre l'amor i sobre «que

pacífica seria la vida sin amor, Adso, que segura, que tranquila... y que insulsa» (Annaud, 1986, 00:52:50). Al llibre, és Ubertino da Casale qui parla de l'amor amb Adso de Melk i, contràriament a l'escena del film, Baskerville sí que escolta el seu aprenent en confessió i no com a amic, sinó com a mestre.

Es torna a fer de dia en el minut 55:24 i els monjos tornen a cantar mentre una altra escena consecutiva mostra el grup de franciscans apropant-se a l'abadia pel mateix camí que ho havien fet Guillermo i el seu novici. A l'interior de l'edifici religiós, tothom busca Berengario sense èxit i, tot seguit, la cerca es veu interrompuda per l'arribada dels franciscans a l'abadia. Aquests parlen amb Guillermo sobre les intencions del papa Joan XXII d'aniquilar l'orde franciscà i declarar a tots els seus membres com a heretges, però la discussió es veu, un cop més, interrompuda per l'aparició de Severino, que adverteix que el cos de Berengario s'ha trobat ofegat als banys. Després d'examinar el cadàver de l'ajudant de bibliotecari amb Severino, i de descobrir que tant ell com Venancio van morir enverinats per una tinta, Baskerville procedeix a parlar amb l'Abat, a qui li explica la teoria de les morts encadenades i la seva conclusió sobre que «los tres muertos murieron a causa de un libro que mata o por el cual los hombres matan» (Annaud, 1986, 01:04:52). Jorge i Malaquíes apareixen per contradir Guillermo i, alhora, per advertir de la imminent arribada de la delegació papal i de la Santa Inquisició, entre la qual es troba Bernardo Gui. L'Abat, tot seguit, crema el missatge ocult que Venancio havia escrit i que Guillermo li havia entregat com a prova, i demana al franciscà que desisteixi de futures investigacions.

Després de veure l'actitud de l'Abat, juntament amb els mals presagis que comporta la cada vegada més propera presència de la santa inquisició a l'indret, Ubertino da Casale, a qui persegueixen per heretgia, ha de fugir, però a l'orde de defensors de la pobresa eclesiàstica els preocupa també Guillermo de Baskerville, que, a la pel·lícula, s'explica que va ser torturat i acusat d'heretge quan era inquisidor per rebatre una sentència del mateix Bernardo Guidoni. Això a la novel·la no passa, perquè és a Michelle de Cesena a qui el Papa d'Avinyó vol veure per defensar les creences franciscanes. Una altra de les diferències amb l'escrit original d'Eco que s'observa durant aquestes escenes és que els germans franciscans no fan suport a Baskerville en les seves argumentacions, quan a la novel·la sí que ho fan, fins després de la discussió sobre la pobresa de Crist, quan canvien d'opinió per les idees que transmet Guillermo.

Sense previ avís ni introducció, Baskerville i Adso descobreixen, la nit del que a la pel·lícula representa que és el segon dia, l'entrada secreta a la biblioteca. Es veuen ossos i calaveres dels monjos enterrats des de segles enrere, tal com s'explica al llibre, però el film obliga a ser molt més deductiu i deixa les interpretacions més obertes a la subjectivitat, ja que el passadís ple de restes humanes podria haver tingut qualsevol altre significat. Un cop la parella ha entrat a la

biblioteca, la música que acompanya l'escena és, per primera vegada durant el film, alegre. Els moviments ràpids i nerviosos dels personatges denoten l'emoció que estan vivint en veure's en un lloc tan màgic dins de la fosca abadia. Guillermo sap i diu que aquell és un lloc que s'hauria de deixar visitar amb total llibertat, però que no ho permeten perquè hi ha llibres que poden fer dubtar de la paraula de Déu «y la duda, Adso, es enemiga de la fe» (Annaud, 1986, 01:15:38). Ambdós es perden, però se senten parlar i, així, s'adonen que la biblioteca és un laberint. Mentre ells són a la biblioteca, Bernardo Gui arriba a l'abadia i, alhora, Salvatore intenta fer un conjur perquè la noia sense nom s'enamori d'ell, però el paller on es troba l'antic dolcinià s'incendia i Bernardo Gui condemna ambdós personatges a la foguera per practicar bruixeria: «Mi señor Abad, me habéis invitado a encontrar la presencia del maligno en vuestra abadía y ya os lo he encontrado» (Annaud, 1986, 01:25:50). L'alba arriba de nou i Adso explica que no va dormir en tota la nit, patint per la noia, o per ell mateix, i, amb l'albada, arriben els enviats del papa, que es veu com són pujats a l'abadia per camperols i servents. D'aquesta forma, Annaud mostra l'opulència de l'església una vegada més.

L'endemà, quan té lloc la discussió sobre la pobresa de Crist entre dominics i franciscans, la pel·lícula es diferencia de la novel·la en el fet que Bernardo Gui no es troba present a la sala del debat, que Severino l'herbolari no té una extensa i amagada conversa amb Baskerville sobre la troballa d'un llibre estrany, sinó que li ho diu davant de tothom i, alhora, en el fet que, per a fer el judici, Bernardo Gui demana la mediació de l'Abat i de Guillermo de Baskerville per poder, més tard, acusar el darrer d'heretgia per les seves declaracions i demanar que es presenti davant del papa. Al judici, es fan entrar també la noia sense nom i Salvatore, que mostra greus senyals d'haver estat torturat, tal com passa a la novel·la. Salvatore confessa el seu passat heretge i el de Remigio, i aquest darrer parla amb orgull sobre el mateix, afegint que: «En los doce años que llevo aquí, no he hecho más que llenarme la barriga, aumentar mi vileza y arrancar los diezmos a los campesinos hambrientos» (Annaud, 1986, 01:41:20). Adso resa per la noia, però els tres acusats són condemnats a mort. Així, veiem com se suprimeix el personatge de Michele de Cesena i s'integra dins del personatge de Guillermo de Baskerville, reduint el focus d'atenció al protagonista tal com recomanava Seger a *El arte de la adaptación*.

Quan arriba de nou l'hora de resar i els representants del papa ja han marxat, però Bernardo Gui continua a l'indret, Malaquíes mor i Guillermo, seguidament, corre cap a la biblioteca. Adso el segueix i, mentre es volen cremar els acusats i es preparen les fogueres a l'exterior de l'abadia, Adso i Guillermo obren el *Finis Africae*, dins el qual es troben el venerable Jorge plorant i, Guillermo, l'instiga a ensenyar-li «la que seguramente es la única copia existente del segundo libro de poética de Aristóteles» (Annaud, 1986, 01:52:59).

Tal com passa a la novel·la, quan Jorge s'adona que Guillermo porta un guant i, per tant, no pot morir enverinat, li treu el llibre i surt corrents. A diferència del text escrit, per contra, el que passa a la biblioteca es va alternant amb el ritual de sacrifici de les fogueres i, mentre la parella de franciscans persegueix Jorge, Guillermo intenta parlar amb ell, preguntant-li per què és aquest llibre, precisament, el que li fa tanta por. Jorge respon que el motiu és que és d'Aristòtil.

Jorge relega el riure als «homes senzills» (a la novel·la en diuen simples), però no accepta que els homes doctes tinguin permès riure's de tot: «si podemos reírnos de Dios, el mundo desembocaría en el caos» diu per, a continuació, menjar-se algunes de les pàgines enverinades i, més tard, entregar el llibre a les flames que incendiaran tota la biblioteca (Annaud, 1986, 01:57:09). Mentrestant, Annaud decideix donar un paper als veïns camperols de la vila quan aquests, presenciant l'espectacle de les fogueres, es disposen a tirar pedres als monjos i defensar la noia sense nom; però, en veure incendi originat a la biblioteca, Bernardo Gui fuig i la foguera de la noia és l'única de les tres que no té temps d'encendre. Durant l'escapada de l'inquisidor, però, el carro de cavalls sofreix un accident i els camperols el tiren daltabaix precipici, provocant la mort de Gui.

Mentre el foc, a diferència també de la novel·la, es va apagant, els camperols espolien el monestir i Adso i Guillermo marxen de l'indret trobant-se, pel camí, la noia sense nom. La pel·lícula acaba amb Guillermo continuant endavant per així donar l'opció al seu aprenent de quedar-se amb «el seu amor» o de marxar i dedicar-se a la vida religiosa, alternativa que al final escull. Finalment, l'Adso narrador explica com, malgrat que mai no es va penedir de la seva decisió,

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 (Annaud, 1986, 02:07:53).

I apareix, escrita en pantalla, la inscripció «*stat rosa pristina nomine, nomina nueda tenemus*».

### 3.3. Anàlisi comparativa entre la novel·la i la pel·lícula i relació amb els estudis teòrics d'Umberto Eco

Tal com passava al *Tratado de Semiótica General* d'Umberto Eco, l'anàlisi comparativa proposada en el present estudi té uns límits naturals, acadèmics i epistemològics (Eco, 1991). Els límits naturals són aquells temes que *El nom de la rosa* no tracta; els acadèmics, en el sentit que ja

s'han elaborat anàlisis semblants, són aquelles novetats que es proposen al marc teòric, a partir de l'enfocament que es pren tenint en compte la hipòtesi i les preguntes inicials; per últim, els límits epistemològics els defineixen el temps de què he disposat, l'extensió del treball de final de grau i, alhora, el meu propi bagatge cultural. Així, el present estudi és una primera aproximació, susceptible de ser continuada i aprofundida més endavant, a la relació entre els estudis teòrics d'Umberto Eco i la seva primera novel·la, així com a l'anàlisi comparativa entre aquests estudis i la pel·lícula realitzada per Jean-Jacques Annaud.

Als inicis del llibre es descriu el context històric que s'estava vivint a Itàlia, però la pel·lícula comença directament amb el que Umberto Eco escriu com a pròleg, on el protagonista de la història es presenta i introdueix la narració. La pel·lícula comença amb les següents paraules:

Habiendo llegado al final de mi vida de pobre pecador con el pelo ya canoso, me dispongo a dejar constancia sobre este pergamino de los hechos asombrosos y terribles que me fue dado presenciar en mi juventud hacia finales del año del señor de 1327. Que Dios me conceda sabiduría y gracia para ser fiel narrador de los sucesos que tuvieron lugar en una remota abadía en el recóndito norte de Italia, una abadía cuyo nombre parece ahora más piadoso y prudente omitir (Annaud, 1986, 00:27:00).

És a dir, que se sent la veu d'un Adso ancià intentant recordar el més fidelment possible mentre que, al llibre, es deixa clar que es repetirà «*verbatim*» (Eco, 1996, p. 19-20) tot el que Adso va veure i escoltar, «sin aventurar interpretación alguna, para dejar, en cierto modo, a los que vengan después signos de signos, sobre los que pueda ejercerse la plegaria del desciframiento» (Eco, 1996, p. 20), és a dir, que se serà fidel i el més objectiu possible amb els fets descrits, per tal que, si el lector treu interpretacions, siguin conseqüència d'una relació entre símbols.

El primer aspecte que diferencia la novel·la del film és el tractament del temps. Mentre que al llibre queden definides les zones horàries en cada moment del dia, amb la descripció dels costums dels monjos ben explicat, a la pel·lícula aquesta vivència no es transmet al receptor. L'espectador, inconscientment, se situa en un ús horari contemporani, i això fa que es cregui lliure d'interpretar les decisions dels personatges des d'un punt de vista més crític, en què ell mateix se sent part activa del relat en comptes de lector d'una narració. A la novel·la, explicada des del punt de vista d'un narrador intern, queda clar que Adso de Melk és qui va viure la història i no el lector, és per això que el receptor del missatge només pot seguir el camí que Adso va decidir, no el que ell, subjectivament, creu millor.

El personatge d'Adso, malgrat les nombroses descripcions i anàlisis que he trobat sobre *El nom de la rosa*, no m'ha semblat, en cap cas, omniscient. És un narrador en primera persona, que coneix cada detall d'allò que ha observat i ha sentit, però no coneix més enllà del que, a partir del raonament lògic que li va ensenyar a desenvolupar el seu mestre Guillermo de Baskerville, pot deduir i interpretar. Els raonaments lògics de l'Adso ancià, en definitiva, descriuen amb paraules de saviesa i experiència unes vivències que l'Adso adolescent, segurament, no hagués narrat i descrit amb tanta precisió, es basa a relatar a partir de raonaments deductius. No obstant això, a la pel·lícula, la càmera té el component d'omnisciència que descrivia Carmen Peña-Ardid (1992) als seus estudis; l'espectador no acompanya les vivències del monjo novell, sinó que és omnipresent a cada racó de l'abadia, fins i tot en els espais fora de càmera, que es presenten igual d'importants que aquells que es mostren en pantalla.

Adso de Melk, des de bon començament, deixa clar a la novel·la que no vol entrar en descripcions físiques sobre les persones que el van acompanyar durant la seva estada a l'abadia, ja que el cos és caduc i el que importava als erudits en aquell moment era l'ànima. No obstant això, el personatge de Guillermo de Baskerville queda retratat, i Sean Connery, com a protagonista del film, s'apropa a la descripció donada al text d'un home eixut d'uns cinquanta anys y mirada penetrant, amb un nas afilat i expressió vigilant, encara que, per altra banda, no hi veiem les pigues que caracteritzen, com a símbol de procedència geogràfica, als nadius d'Hibernia i Northumbria. Pel que fa a la llengua dels personatges i, per tant, els símbols amb què Eco és capaç d'expressar-se, es podria dir que s'empobreix amb la pel·lícula. A la novel·la original, el llatí té molt de protagonisme, ja que durant l'època medieval l'idioma es considerava característic dels erudits i, alhora, permet a Eco situar el lector en un context social i cultural determinat i relacionar els textos llatins amb obres i estudis d'èpoques antigues. El context de la novel·la, a partir de la llengua, no queda relegat tan sols al segle XIV, sinó a un passat històricament ric i ple d'antecedents que relaciona la novel·la amb altres llibres i amb altres fets culturals, tal com apuntava Eco (1991) als seus estudis teòrics que és imprescindible fer en una anàlisi sobre semiòtica. Amb l'ús ambivalent de diversos idiomes, la novel·la ens situa per tant

ante el problema tratado por la llamada hipótesis Sapir-Whorf, según la cual no sólo el repertorio léxico, sino la propia estructura sintáctica de una lengua determinan la visión del mundo propia de una civilización determinada (Eco, 1991, p. 129).

Pel que fa a la filosofia clàssica, mitjançant diàlegs i debats teològics, es fa referència a la classificació de les ànimes de Plató, a la filosofia d'Aristòtil, que va revolucionar el món de la

religió, o a les idees de Sant Tomàs d'Aquino, que va intentar demostrar l'existència de Déu a partir d'una successió de causes interdependents que arribaven a la causa no causada o Déu (Eco, 1996). Adso accepta els límits de la seva comprensió, determinant que no va acabar d'entendre al seu mestre i, tanmateix i d'acord amb les teories que plantejava Linda Seger (1993) sobre la idea que una història, per comprendre's, s'ha de mirar amb distància, Eco planteja en veu del narrador que «quizá tú, buen lector, puedas descubrir mejor quién fue y qué hizo, reflexionando sobre su comportamiento durante los días que pasamos en la abadía» (p. 28-29). Així, l'autor ja dona protagonisme al lector des del pròleg, fa participar a la subjectivitat de cadascú i convida a analitzar la seva obra des d'un context determinat, però, alhora, es reserva el dret a marcar el camí a seguir per interpretar l'obra, tal com ell mateix assenyalava a *Apostillas a El nombre de la rosa*. Pel que fa als signes, es deixa clara, per primera vegada, la postura de Baskerville enfront a les idees:

De modo que las ideas, que antes había utilizado para imaginar un caballo que aún no había visto, era puros signos, como eran signos de la idea de caballo las huellas sobre la nieve: cuando no poseemos las cosas, usamos signos y signos de signos (Eco, 1996, p. 45)

## Relació amb els estudis teòrics d'Umberto Eco

A la novel·la, es veuen les primeres mostres del pensament d'Eco en el moment en què Guillermo de Baskerville parla al seu deixeble i aprenent, fent referència al filòsof i teòleg Roger Bacon, sobre les idees del futur, la tecnologia que vindrà, els avions, els submarins... i apunta que està d'acord amb el fet que totes aquestes especulacions i artefactes existiran, ja que «Dios quiere que existan, y existen ya sin duda en su mente, aunque mi amigo Ocam niegue que las ideas existan de este modo», fent al·lusió a la filosofia del nominalisme contra la dels universals (Eco, 1991). Més endavant en el relat, quan la parella haurà confeccionat un mapa per orientar-se al laberint de la biblioteca, Guillermo tornarà a parlar sobre les idees, i explicarà que

La idea es signo de la cosas y la imagen es signo de la idea, signo de un signo. Pero a partir de la imagen puedo reconstruir, si no el cuerpo, al menos la idea que otros tenían de él [...] la verdadera ciencia no debe contentarse con ideas, que son precisamente signos, sino que debe llegar a la verdad singular de las cosas. (Eco, 1996, p. 453).

Des dels inicis del relat es presenta Guillermo de Baskerville com un home de lògica alhora que vanitós, que alliçona el seu novici i que vol ser recordat com un savi. Un dels punts clau del capítol inicial, que serveix com a introducció tant a l'abadia com al pensament d'Eco, és

l'explicació del fet que, com més coneixes, més pots percebre els símbols (Eco, 1983). El paper de la càbala en l'àmbit del coneixement i els conceptes de saviesa, màgia, naturalesa, veritat i mentida són esmentats, tanmateix, a la primera conversa que el nou arribat frare franciscà manté amb l'Abat, una conversa de caràcter metafísic que Adso escolta d'amagat. L'alquímia, disciplina àmpliament estudiada per Umberto Eco, també té presència en el relat, quan s'al·ludeix al laboratori de l'heroblari com si fos el laboratori d'un alquimista i és el frare franciscà, mestre d'Adso de Melk, el protagonista, qui fa aquesta comparació (Eco, 1998).

Salvatore és el primer personatge de l'abadia, després d'Abbonne, a qui es poden acostar els nou arribats a l'indret. En el moment de la seva aparició es descobreix que parla un idioma incert, però mitjançant el qual tothom el pot comprendre. Adso descriu la llengua inventada per Salvatore com «la lengua de la confusión primitiva», i això porta el lector a plantejar-se, una vegada més, el significat dels símbols que representen les llengües, com aquestes es configuren i quin significat donem a les paraules i als coneixements per tal de dotar-los de sentit perquè ens permetin entendre'ns entre comunitats (Eco, 1991). La distància que separa el bé del mal també es veu reduïda en diversos moments del relat, des que es coneix als dolcinians Salvatore i Remigio, que buscaven el bé dels pobres assassinant als rics (Eco, 1998). També en paraules de Guillermo de Baskerville es veu l'ordre entre oposats trastocat, quan explica que va abandonar la inquisició perquè «Me faltó coraje para hurgar en las debilidades de los malvados, porque comprendí que son las mismas debilidades de los santos» (Eco, 1996, p. 89). Eco, explicava a través del concepte de *gnosis* com

la divinidad, oscura e incognoscible, contiene ya dentro de si el principio del mal, y una andróginos que la hace contradictoria desde el principio [...] Un ejecutor poco hábil, el Demiurgo, ha dado vida a un mundo inestable, en el que incluso una partícula de la divinidad ha caído en cautividad, o en el exilio (Eco, 1998, p. 42).

En relació amb els estudis medievals d'Eco, es reflecteix també el context històric de la baixa edat mitjana en tant que, el primer que es fa quan mor Venancio, és examinar, per voluntat de Guillermo de Baskerville, el seu cos, a manera d'autòpsia. A l'Alta edat mitjana, hi va haver un canvi en la concepció de les arts manuals, que començaven a sortir de la condemna a la qual se les relegava als animals (*animal laborant, homo faber*) (Martínez, 2007). Va ser durant aquesta època que l'Església Catòlica va tornar a permetre realitzar autòpsies, pràctica que s'havia prohibit segles enrere (Nogales Espert, 2004). A partir d'aquí, tot investigant l'assassinat de Venancio, Guillermo de Baskerville adverteix a Adso que algú «podria haberlo matado, como a cualquier otro, para



significar otra cosa» (Eco, 1996, p. 153), i, d'aquesta manera, es pot deduir com la novel·la simbolitza una recerca intel·lectual per part d'Eco, la construcció d'un sistema de la relació entre signes, no simples pàgines que volen resoldre un crim. El crim és, per tant, la reducció a l'absurd d'uns fets simbòlics encadenats, de les relacions entre causa-efecte entre les quals han de descartar aquells senyals que, tal com explica d'un bon inici Guillermo de Baskerville poden ser absurdes i no dir res<sup>12</sup>.

Umberto Eco sentia fascinació per l'arquitectura i pel concepte, físic i filosòfic, del laberint. Ja a *Los límites de la interpretación i* (1998) l'autor referenciava «el fil d'Ariadna», que va treure a Teseu del laberint del minotaure. El fil d'Ariadna, en relació amb les ciències cognitives, fa també referència, metafòricament, a un conjunt de relacions entre signes que fan arribar, fàcilment, a una deducció encertada. Així, creant un laberint físic a la biblioteca de l'abadia i un mental per tal de resoldre el misteri, Umberto Eco va decidir relacionar tots dos significats (Eco, 1983). Aplicant raonaments lògics, deductius i el coneixement científic de les matemàtiques, Adso i Guillermo de Baskerville aconsegueixen reconstruir i desxifrar el laberint de la biblioteca des de fora, aplicant lleis geomètriques. A la novel·la, el mateix Guillermo, en un primer moment, havia tingut la idea d'utilitzar un fil, tal com el mite grec de Teseu i Ariadna ensenyava, però ell mateix s'adona que a la pràctica és impossible disposar d'un fil tan llarg i que, alhora, necessitar una Ariadna significaria que només amb una ajuda externa es pot sortir del laberint: «¡Así pueden conocerse las cosas mirándolas desde fuera!», exclamaria Adso, «las cosas del arte, porque en nuestra mente volvemos a recorrer los pasos que dio el artífice. No las cosas de la naturaleza, porque no son obra de nuestra mente» (Eco, 1996, p. 214), sentenciaria Guillermo de Baskerville. Al film, en canvi, apareix la imatge d'Adso de Melk trobant la sortida al laberint a partir d'un tros de roba descosit que ha deixat anar simulant el fil d'Ariadna. Així, se simplifica el component intel·lectual de l'obra i es redueix, una vegada més, a l'acció i a l'objectiu de resoldre un misteri.

Quan Adso, a la novel·la, es troba amb la noia sense nom, no s'hi aconsegueix entendre, tal com s'apuntava al resum del llibre. El fet de parlar idiomes diferents fa a Adso buscar una

---

<sup>12</sup> Em detindré, breument, a fer un apunt en relació amb les simplificacions que comporta el guió de la pel·lícula vers la novel·la original. El moment en què Baskerville i Adso intenten seguir les passes de l'assassí, Guillermo de Baskerville descriu la neu com un «admirable pergamino en el que los cuerpos de los hombres escriben con gran claridad. Pero éste es un palimpsesto mal rascado y quizá no logremos leer nada de interés» p.151. Recuperem aquesta idea descrita a la novel·la, precisament, pel protagonisme que Jean-Jacques Annaud li atorga a la paraula palimpsest, situant-la justament després de la veu introductòria d'Adso de Melk per descriure la pel·lícula com «a palimpsest of Umberto Eco's novel». Aquesta aparent relació entre un dels moments clau del llibre i l'inici de la pel·lícula podria ser fruit d'una relació paranoica de les que advertia Eco (1998), no obstant això, crec necessari apuntar-la com a possible justificació del director Francès per deixar clar que la pel·lícula no pretenia ser fidel al 100% a la novel·la original, com una subtil i breu carta de presentació i referència per als lectors fidels que haguessin arribat a seure a la butaca del cinema (Garcia, 2020).

alternativa per comunicar-se i, així «entonces sonreí, porque pensé que el lenguaje de los gestos y del rostro es más universal que el de las palabras, y se calmó. También ella me sonrió y dijo unas palabras» (Eco, 1996, p. 350), i després ambdós emmudeixen, i ell és incapaç de descriure el que va sentir. La falta de paraules recurrent, dona a entendre que les persones som capaces de comunicar-nos més enllà del llenguatge, a través, com deia Aristòtil, suposadament, al segon llibre de *La Poètica*, entorn el qual giren els assassinats d'*El nom de la rosa*, del riure i de les emocions (Eco, 1991). Una persona «simple», una vilatana sense cultura erudita i pobre és capaç de comunicar-se amb un novici benedictí educat en les lletres i en l'amor a Déu, i viceversa, un Adso jove i sense coneixements de la vida més enllà dels llibres és capaç de comunicar-se amb una persona que tot el que ha viscut li ve de l'experiència.

L'Adso ancià, anys després, descriurà que

Hay palabras que dan poder y otras que agravan aún más el desamparo, y de este último tipo son las palabras vulgares de los simples, a quienes el señor no ha concedido la gracia de poder expresarse en la lengua universal del saber y del poder (Eco, 1996, p. 473).

i, ahora, serà capaç de descriure tant l'èxtasi espiritual i amorós que va viure amb la noia sense nom, com la imatge horrible que va presenciar de la crema d'un heretge a la foguera amb passatges d'*El Càntic dels Càntics*, perquè, en paraules de Baskerville, «hay un arte secreto que permite nombrar con palabras análogas fenómenos distintos entre sí» (Eco, 1996, p. 355). Així, una vegada més, Eco ens parla a la seva novel·la dels diversos tipus de llenguatge i de la capacitat que tenen els sentiments de ser sense necessitat de paraules, i de la importància i la influència que tenen l'art, la literatura i els coneixements en general a l'hora de descriure experiències vitals subjectives (Eco, 1991). Així, no només «los libros suelen hablar de otros libros. A menudo un libro inofensivo es como una simiente, que al florecer dará un libro peligroso, o viceversa, es el fruto dulce de una raíz amarga» (Eco, 1996, p. 410), cosa que Eco ja havia apuntat anteriorment al seu *Tratado de Semiótica general*, sinó que també la vida parla de llibres, i els llibres parlen de la vida.

Pel que fa a la simbologia i a la semiòtica com a fets culturals, cap al final de la novel·la trobem les paraules d'Adso de Melk, segons les quals sabem que el novici no sabia distingir mai quan el seu mestre feia una broma:

En mi tierra, cuando se bromea, se dice algo y después se ríe ruidosamente, para que todos participen de la broma. Guillermo, en cambio, sólo reía cuando decía cosas serias, y se mantenía serísimo cuando se suponía que estaba bromeando (Eco, 1996, p. 608).

Així, desxifrem que segons la procedència geogràfica i la cultura en què un s'ha educat, la forma d'entendre els símbols canvia (Eco, 1998). La cultura influeix en diversos moments, com per exemple quan Adso somia el que més tard Guillermo li revelaria que és la *Coena Cypriani*, un text que el jove benedictí té al subconscient perquè ha llegit anteriorment. Així, els coneixements que Adso va adquirir d'aquesta prosa llatina es decideixen, a l'obra, despertar en forma de somni. Amb aquesta premissa, Adso fa referència, una vegada més, a la literatura: «Pero ahora me daba cuenta de que también podemos soñar con libros, y, por tanto, también podemos soñar con sueños» (Eco, 1996, p. 627), quan Guillermo de Baskerville ja havia explicat pàgines abans que

El bien de un libro consiste en ser leído. Un libro está hecho de signos que hablan de otros signos, que, a su vez, hablan de las cosas. Sin unos ojos que lo lean, un libro contiene signos que no producen conceptos. Y por tanto, es mudo. (Eco, 1996, p. 566).

Temes clau com el paper de l'església i la inquisició a l'edat mitjana són mostrats indistintament tant a la novel·la com a la pel·lícula. Eco, però, amb les línies que va escriure i publicar el 1980 justifica i dona explicació, encara que no sigui fidel a la realitat, a la mort i les accions de personatges històrics com Michel da Cesena, Ubertino da Casale o Bernardo Guidoni, però a la pel·lícula són personatges banalitzats, que no tenen tant de protagonisme. Pel que fa a aquestes referències al paper de l'església i a la visió que un franciscà com Baskerville en té, a la pel·lícula es veu un comentari sarcàstic quan en una imatge es tira el menjar als pobres habitants daltabaix del turó, com si fossin animals. Aquí Guillermo de Baskerville li diu a Adso que aquella és «otra muestra más de la ayuda que brinda la iglesia a los pobres», al llibre, en canvi, aquesta ideologia es veu reflectida quan Guillermo i Adso entren amb Nicola da Morimondo a la cripta que guarda les riqueses de l'abadia:

Esta cripta es un bello epítome de los debates sobre la pobreza que has presenciado en estos días. Y ahora ya sabes por qué se degüellan tus hermanos cuando está en juego el acceso a la dignidad abacial. (Eco, 1996, p. 608).

A la història, la possibilitat que tenen els franciscans de posicionar-se en contra de les lleis o la ideologia promulgada pel Papa d'Avinyó té també fonaments històrics. Al mateix segle XIV en què es desenvolupa la trama d'*El nom de la rosa*, Guillem d'Ockham, referent per l'orde dels franciscans i figura molt estudiada per Umberto Eco, va escriure una decretal tot aportant una sèrie de proves

lògiques que servien per demostrar, per primera vegada, que el Papa no tenia plenitud de potestat a les coses del món terrenal (Le Goff, 1990).

Pel que fa al tema del riure, a la novel·la s'explica que la comèdia va néixer a les *komai*, és a dir, a les viles camperoles, com una celebració burlesca al final d'un dinar o d'una festa. «Logra producir el ridículo mostrando los defectos y los vicios de los hombres comunes» (Eco, 1996, p. 675) i, precisament a la pel·lícula, quan Adso decideix espionar el lloc on viu la noia sense nom, hi ha una escena en què una gallina evacua a la cara d'una anciana, i tota la comunitat esclata en riures. Adso, a la pel·lícula, fuig horroritzat, i, de fet, l'escena sembla presentar-se amb aires sinistres. Aquesta és la forma d'Annaud de plantejar el debat sobre si el riure és o no és sa i bo. A la novel·la, en canvi, aquesta qüestió es planteja durant tota la trama i, més clarament, durant el debat entre Jorge de Burgos i Guillermo de Baskerville, que explica com

Aristóteles ve la disposición a la risa como una fuerza buena, que puede tener incluso un valor cognoscitivo, cuando, a través de enigmas ingeniosos y metáforas sorprendentes, y aunque nos muestre las cosas distintas de lo que son, como si mintiese, de hecho nos obliga a miraras mejor, y nos hace decir: Pues mira, las cosas eran así y no me había dado cuenta [...] (Eco, 1996, p. 675),

Eco explica a *Tratado de semiótica general* com, per als escolàstics, la possibilitat de riure era el propi de l'home com animal racional (Eco, 1991, p.100). Més endavant, l'escriptor explica com el riure i la por tenen arrels semiòtiques: els humans patim aquestes reaccions perquè entenem el contingut dels enuncisats, advertim les situacions i comprenem l'entorn, per tant, reaccionem (Eco, 1998, p. 107). El semiòleg Juan Manuel Montoro (2018), en un article dedicat a l'anàlisi de l'obra *Umberto Eco. Tra Ordine e Avventura*, escrita per Claudio Paolucci el 2017, relacionava el riure amb les teories sobre apocalíptics i integrats que Eco descrivia a *Lector in fabula* i *Tratado de semiótica general* i que s'han esmentat a l'inici del present treball.

Segons explica Montoro (2018), per l'autor italià el riure esdevé un mecanisme per dessacralitzar un ordre establert. Al final d'*El nom de la rosa*, ens trobarem cara a cara amb una *Poètica* d'Aristòtil dedicada al riure, i això seria la premissa per convidar als lectors a riure d'un àmbit d'estudi seriós com podrien ser les sagrades escriptures. Això, seria considerat pervers per l'alta cultura, que representa el parer apocalíptic que no accepta l'avenç del món, de les noves tecnologies i, per tant, de les noves formes de pensament (Montoro, 2018). En una altra esfera, trobaríem els integrats, que ho acceptarien tot tal com avui dia ve donat, per exemple, per l'hegemonia de l'*Agenda Setting*. És per això que Eco considera que els integrats no estarien en la

posició de riure, ja que, si acceptem que riure vol dir, en efecte, sortir-se del sistema establert, primer s'ha d'entendre el sistema i formar-ne part (Montoro, 2018). Aquesta idea seria perillosa perquè relegaria la capacitat crítica i l'oportunitat de riure tan sols a les altes esferes, seria una forma de classisme o discriminació cultural, ja que només els escollits i educats de certa manera serien capaços d'entendre un entorn determinat (Montoro, 2018).

Pel que fa a la necessitat de reduir personatges que plantejava Seger (1993) a l'hora d'adaptar una novel·la a un guió cinematogràfic, veiem que *El nom de la rosa* limita, en primer lloc, el paper dels flagel·lants al personatge de Berengario. Al llibre, es dediquen algunes pàgines a descriure el paper dels flagel·lants en la religió cristiana per explicar, molt resumidament, que caminen pel món castigant-se pels seus pecats i fent penitència. A la pel·lícula, l'únic signe dels flagel·lants que trobem és només començar, a les primeres escenes, quan Berengario apareix a la seva cel·la plorant i, en efecte, flagel·lant-se amb un fuet, que després servirà com a pista a Guillermo de Baskerville per deduir la relació pecaminosa que Berengario havia mantingut amb Adelmo i Malaquíes. En relació amb altres personatges, malgrat tat el personatge d'Ubertino, com el de Guillermo, com el d'Adso siguin rellevants al film, la presència del primer es redueix considerablement, i se l'aglutina juntament amb el personatge del dement Alinardo da Grottaferrata, que diu coses sense sentit i titllen de boig. Ubertino és descrit a la novel·la com a un home lúcid, amb les característiques de «la erudición y la fe apasionada que todos reconocían en él» i és per això que se li confia la capacitat de defensar les voluntats franciscanes a la discussió amb els dominics. Per altra banda i durant la mateixa discussió, a la pel·lícula és el Cardenal qui determina que s'està discutint realment sobre si l'església ha o no ha de ser pobre, quan al llibre ho fa Guillermo de Baskerville parlant, una vegada més, dels símbols.

El paper dels protagonistes també canvia, i és que Adso, a la novel·la, és imprescindible i té la seva pròpia subjectivitat, en canvi, a la pel·lícula se'l mostra com un aprenent, que sembla l'acompanyant de Guillermo de Baskerville i no el personatge principal. Al text escrit el trobem en escenes a soles amb diversos monjos i reflexionant per si mateix, a la pel·lícula, en canvi, l'escena en què el protagonista es troba sol i pren les seves pròpies decisions es banalitzava. La individualitat del personatge es veu limitada a l'escena sexual que té lloc a la cuina amb el personatge de la noia sense nom. Sembla així que, a l'única escena en què se'l permet prendre una decisió, s'equivoca, tal com fa un jove aprenent. En canvi, a la novel·la se'l veu desenvolupant-se, creixent, buscant respostes en el passat i en la història, conversant amb diversos personatges i raonant incansablement, fins al punt que barreja els raonaments de l'edat de joventut amb els de l'edat adulta i es veu el canvi produït durant tota una vida. Per altra banda, el Guillermo de Baskerville del film aglutina les personalitats i vivències que a la novel·la corresponen a personatges com Michel

de Cesena o Ubertino da Casale, i se'l desposseeix, d'alguna manera, de la seva autoritat com a intel·lectual amant de la lògica.

Pel que fa a la relació entre ambdós personatges, mestre i aprenent, en cap moment, al llibre, Adso i Guillermo parlen sobre l'amor que pot sentir Adso cap a la noia sense nom. Del debat sobre els tipus d'amor, Adso en parla amb Ubertino, just abans de l'escena de la cuina. Només en un moment, capítols més endavant i quan la noia ja està condemnada a mort, Guillermo, després de parlar sobre els diferents tipus de luxúria, explica que «El amor bueno quiere el bien del amado» (Eco, 1996, p. 566), frase que a la pel·lícula diu Adso, just abans que Guillermo de Baskerville tregui la conclusió, forçada rere un sospir, que «entonces, querido Adso, estás enamorado» (Annaud, 1986, 00:53:53). En la mateixa línia argumental, al film Guillermo li demana a Adso que li expliqui el que ha passat amb la noia sense nom en qualitat d'amic i no com a confessió. Al llibre, en canvi, sí que li fa de confessor i és amb l'Abat, a l'inici del relat amb qui Guillermo decideix estalviar-se les confessions, perquè considera que hi ha massa secrets a l'abadia i vol que Abbonne li expliqui l'entramat que està succeint sense ocultismes ni compromisos de silenci pel mig. Veiem com tant Eco com Jean-Jacques Annaud plantejen la vigència i necessitat de les confessions vers la confiança en el veí, però decideixen fer-ho de formes diferents.

Pel que fa a la novel·la, el desenllaç de la trama acaba amb Guillermo dirigint-se a Jorge de Burgos tot reflexionant sobre com va construir «un esquema equivocado para interpretar los actos del culpable, y el culpable acabó ajustándose a este esquema. Y ha sido precisamente ese esquema equivocado el que me ha permitido descubrir tu rastro [...]» (Eco, 1996, p. 672-673). Aquesta escena final té relació amb l'anàlisi de Paolucci sobre *El nom de la rosa*, on explicava que Eco pretén demostrar que el coneixement i l'accés a la veritat es troben a través de la «fuerza del falso» (Citat per Montoro, 2018). Així, «no conocemos acumulando información en progresión continua, sino buscando nuevas hipótesis» (Montoro, 2018). El problema que planteja arribar a unes conclusions veritables seguint una raó equivocada, no és més que el propi davallament de la creença en la raó i en el sistema de símbols, que no en els símbols. Això, en altres paraules, vol dir que el sistema de creences de Guillermo de Baskerville sobre la forma d'establir causalitats canvia i es veu amenaçat, no obstant això, els símbols continuen essent símbols amb els seus significats corresponents, que li han permès arribar a una conclusió (Eco, 1991). Però, encara que el significat sigui el correcte, si la relació que s'estableix no és l'adequada, no s'arribarà a la veritat. Ara bé, què és la veritat? Després que Adso s'adonés de l'acte pervers de seducció intel·lectual que havien dut a terme Jorge de Burgos i Guillermo de Baskerville durant sis dies, per atreure's entre mutuament i demostrar les seves capacitats, «como si cada uno sólo hubiese obrado para obtener el aplauso del

otro» (Eco, 1996, p. 676), el mestre franciscà, instiga al seu novici a fugir d'allò que sembla veritable

Huye, Adso, de los profetas y de los que están dispuestos a morir por la verdad [...] Jorge ha realizado una obra diabólica, porque era tal la lujuria con que amaba su verdad, que se atrevió a todo para destruir la mentira. Tenía miedo del segundo libro de Aristóteles, porque tal vez éste enseñase realmente a deformar el rostro de toda verdad, para que no nos convirtamos en esclavos de nuestros fantasmas. Quizá la tarea del que ama a los hombres consista en lograr que éstos se rían de la verdad, lograr que la *verdad ría*, porque la única verdad consiste en aprender a liberarnos de la insana pasión por la verdad» (p. 701). Com a conclusió, Baskerville extreu que «Nunca he dudado de la verdad de los signos, Adso, son lo único que tiene el hombre para orientarse en el mundo. Lo que no comprendí fue la relación entre los signos [...] ¿Dónde está mi ciencia? He sido un testarudo, he perseguido un simulacro de orden, cuando debía saber muy bien que no existe orden en el universo (Eco, 1996, p. 702).

Gairebé a l'inici del seu *Tratado de semiótica general*, Umberto Eco descrivia la semiòtica com l'art de la mentida (Eco, 1991). A *El nom de la rosa*, ens trobem de cares amb la següent afirmació de Guillermo de Baskerville:

Como advertía el gran Roger Bacon, no siempre los secretos de la ciencia deben estar al alcance de todos, porque algunos podrían utilizarlos para cosas malas. A menudo el sabio debe hacer que pasen por mágicos libros que en absoluto lo son, que sólo contienen buena ciencia, para protegerlos de las miradas indiscretas (Eco, 1996).

En altres paraules, el frare franciscà està convidant a manipular els símbols que poden portar a la veritat o al coneixement, per tal d'aconseguir un *bé major*, que plantejaria Kant al segle XVIII (Bowman, 2013). En l'àmbit de la medicina, per exemple, a través de Guillermo de Baskerville s'explica com, a l'edat mitjana, es manipulaven els signes de curació: alhora que s'aplicaven unguents o medicines creades manualment, a través de la ciència o dels coneixements de la naturalesa, el curandero en qüestió pronunciava "paraules màgiques" per tal que aquestes s'associessin amb la millora del pacient.

Annaud, a la pel·lícula, decideix insistir en l'amor d'Adso vers la noia sense nom, en la trama policíaca i, respecte del tractament de la religió, es limita a fer al·lusió als temes integrats ja en l'esfera pública, com per exemple la polèmica i històrica relació de l'església amb la riquesa.

Així, el director abandona les reflexions teòriques, que són tan complicades de reflectir mitjançant l'art de l'audiovisual, i aconsegueix, tal com aconsellava Linda Seger (1993), fer la pel·lícula més comercial i dirigir-la a un públic objectiu determinat, que busca l'entreteniment més que no pas el debat filosòfic (Horkheimer i Adorno, 1998).

Tant al final del llibre com al final de la pel·lícula apareix la mateixa frase i, Umberto Eco, a *Apostillas a El nombre de la rosa*, assegura que és un hexàmetre llatí del monjo Bernardo Morliacense, o de Cluny, un benedictí del segle XII. El monjo va escriure sobre el tòpic llatí de l'*Ubi sunt?* la glòria, la bellesa, la joventut... i afegia que de tot allò que és efímer, que desapareix, només en queda el nom, «de la primitiva rosa sólo nos queda el nombre, conservamos nombres desnudos [o sin realidad]», com apuntava Tomás de la Ascensión Recio García, traductor dels textos llatins de l'obra integrats al final de l'edició analitzada.

I, qui pot ser la rosa? A la versió d'Annaud, tal com s'apuntava anteriorment, s'ha fet guanyar protagonisme a l'amor. Així, sembla que la frase final va dedicada a la noia. A la novel·la, també se li dona importància a la falta de nom de la noia, sobretot la nit del cinquè dia, quan Adso reflexiona i plora en soledat la nit que sap segur que la cremaran a la foguera

ni siquiera me estaba permitido lamentarme -- como había leído en las novelas de caballería que compartía con mis compañeros de Melk -- invocando el nombre de la amada. Del único amor terrenal de mi vida no sabía, ni supe jamás, el nombre (Eco, 1996, p. 583).

A més d'aquest fragment destacable que s'acaba de transcriure, també la mateixa abadia es presenta anònima durant la història. En una altra esfera, un altre nom propi que un dels personatges principals no vol mencionar és el d'Aristòtil, Adso i Guillermo pregunten amb un ja desemmascarat Jorge de Burgos per què és precisament el llibre de la Poètica el que li fa tanta por. El monjo espanyol respon que és perquè és un llibre de *El filósofo*. A la pel·lícula, Annaud fa que, quan els dos «detectius» fan aquesta mateixa pregunta a Jorge de Burgos, el darrer es refereixi a Aristòtil pel seu nom propi. Així, l'amor contrasta, una vegada més, amb la por, tal com li va passar a Adso quan va ser capaç de descriure amb les mateixes paraules d'*El cantar de los cantares* l'escena sexual amb la noia i la crema que va presenciar d'un heretge. Es planteja el debat filosòfic, per tant, sobre si els sentiments universals i existeixen, per tant, com a idees, sense necessitat de ser materialitzats en paraules, o són reals només en tant que, els humans, tenim la capacitat de donar-los forma i expressar-los amb mots (Eco, 1991).



## Frases que Annaud conserva

Quant a les frases i moments clau de la pel·lícula, molts debats s'han reduït o adaptat, però Jean-Jacques Annaud va decidir conservar intactes, o gairebé iguals, alguns dels fragments descrits per Eco, a continuació s'apunten tres exemples. El primer troba lloc durant la discussió entre Baskerville i Jorge de Burgos sobre la importància del riure, en què la descripció agonitzant de l'ancià es manté intacte a la pel·lícula:

Jorge de Burgos: «La risa es un viento diabólico que deforma las facciones y hace que los hombres parezcan monos» Guillermo de Baskerville: «Los monos no ríen, la risa es un atributo humano»

Guillermo de Baskerville: «Me cuesta convencerme a mi mismo de que dios haya introducido a un ser tan inmundo en la creación sin haberle dotado de alguna virtud.

Jorge de Burgos: «La risa mata el miedo, y sin el miedo no puede haber fe. Porque sin miedo al diablo ya no hay necesidad de Dios»

En segon lloc, després de presenciar un debat teològic entre Guillermo de Baskerville i l'Abat, i de què Baskerville sospiti que els esdeveniments de l'abadia poden ser més foscos del que qualsevol persona sospita, Adso pregunta si, llavors, viuen en un lloc abandonat per Déu. Al que Baskerville respon: «Acaso has conocido algún o en el que Dios se sintiese a sus anchas?» (Eco, 1996, p. 222). Això també es manté al film, encara que les paraules es diuen amb una cronologia i en un context diferent.

Per últim, es repeteix, tant a film com a novel·la, la frase «no logro convencerme de que Dios haya querido introducir en la creación un ser tan inmundo sin dotarlo al mismo tiempo de alguna virtud», de la qual, tot seguit i sota el subtítol «El tractament de la feminitat a *El nom de la rosa*», expliquem el context.

### El tractament de la feminitat a *El nom de la rosa*

A la novel·la, durant la xerrada inicial de Baskerville i Adso amb Ubertino, apareixen les primeres referències a la feminitat; després de descriure amb admiració i cert anhel a la verge i a les històriques santes Angela da Foligno, Chiara da Montefalco i Margherita da Città di Castello, Ubertino da Casale, assenyala la mort d'Adelmo com a acompanyada d'alguna cosa femenina d'«el maligne». Ubertino insistirà, al llarg de la història, en la idea que *la dona*, és a dir, el *símbol* que representa la dona, el significat que se li donava en aquella època, és portadora del diable. Malgrat

els raonaments lògics i la intel·ligència del personatge de Baskerville, aquest és fruit del seu context històric i sembla que no s'acaba de deslligar de la religió. Això ho sabem, precisament, en un dels moments en què ell fa referència a la noia sense nom; quan confessa a Adso, malgrat advertir-lo que ha pecat i de què no es pot tornar a repetir, explica com «no logro convencerme de que Dios haya querido introducir en la creación un ser tan inmundo sin dotarlo al mismo tiempo de alguna virtud» (Eco, 1996, p. 363) referint-se, un cop més, al *símbol de dona*.

Pel que fa al personatge de Remigio, a la novel·la en cap moment es refereix a les noies que visiten l'abadia a les nits com a “zorras”, tal com passa a la pel·lícula. Remigio, a la novel·la, no és presentat com un personatge repulsiu, sinó com un «simple», tal com ell mateix es defineix, un simple que està condemnat a revelar-se o traïr. Guillermo, no obstant les declaracions de Remigio sobre la seva pròpia persona, li respon que «A veces los simples comprenden mejor las cosas que los doctos» (Eco, 1996, p.391). Això, que podria incloure's a l'apartat de les conclusions, però veig necessari apuntar-ho aquí, em fa pensar que, pel mateix objectiu de fer la pel·lícula comercial i apropar-la al context històric actual que s'ha apuntat anteriorment, es va decidir incorporar aquesta part, sense cap mena de significat ni transcendència en la història, al diàleg.

## 4. Conclusions

El primer indicati de diferència que es troba entre la versió escrita i el *segon original* portat al cinema d'*El nom de la rosa* se situa ben bé a les primeres pàgines, quan Umberto Eco decideix començar la història escrita no a la mateixa edat mitjana, sinó a la contemporaneïtat de la seva pròpia realitat. Eco, d'aquesta forma se situava com a vehicle conductor entre dues èpoques i, així, es dotava de l'autoritat per parlar dels seus treballs anteriors, com és el cas d'*Apocalípticos e integrados*. Això no obstant no és possible al film, ja que tallaria l'ordre cronològic i faria a l'espectador perdre's en la no-linealitat de la història. L'estil d'escriptura, i també de narració verbal, que presenta un protagonista envellit, cansat de la vida i disposat a confessar-h tot, havia estat ja en el context del moment una premissa ben rebuda pel públic. Com a exemple, als Estats Units, Sinuhé l'Egipci, de Mika Waltari, havia estat, fins a l'aparició d'*El nom de la rosa*, la novel·la estrangera més venuda fins al moment, i, en ella Sinuhé parla des de l'exili en la seva època de vellesa, disposat a explicar la veritat, cansat ja de la mentida, així com Adso parla des de les portes de la mort, cansat de callar, disposat a explicar el que va viure i veure.

Per altra banda, hem vist com l'obra i investigacions teòriques d'Umberto Eco són, des de bon començament, protagonistes de la trama d'una novel·la de ficció històrica que amaga, de forma curiosament metafòrica, la filosofia dins d'una investigació policial. Un dels punts que no s'ha comentat a l'anàlisi comparativa és el moment en què Guillermo de Baskerville inicia la conversa amb el vidrier, punt en què es fa referència nostàlgica a «l'època dels gegants», és a dir, a temps antics en què les coses, per al vidrier eren millors. Eco ens remet aquí, i per primera vegada durant el relat, a establir una clara relació amb la seva teoria sobre els apocalíptics i els integrats: el mateix Jorge de Burgos és l'exemple més clar d'un apocalíptic. L'herbolari Severino parlava de què l'abadia s'ha anat adaptant als nous temps, encara que el vot de silenci fos llei, els monjos necessitaven parlar i per tant havien decidit trencar-lo, encara que l'herbolari fos l'únic home que havia de conèixer les herbes, li agradaria parlar amb Baskerville sobre herbes. Jorge de Burgos busca i profetitza amb l'apocalipsi perquè és un apocalíptic, que veu en el progrés i en la novetat una amenaça a l'ordre preestablert, justificat i fonamentat en anys per unes lleis religioses concretes. Guillermo de Baskerville, i per tant Umberto Eco, és el clar exemple d'una persona crítica, ni apocalíptica ni integrada, que ho debat i ho qüestiona tot, fins i tot amb ell mateix, perquè vol conèixer abans d'acceptar a cegues o de rebutjar de manera instintiva. Baskerville argumenta això dient que el món no es pot mantenir igual perquè les necessitats canvien amb els temps.

La forma en què Baskeville arriba a les conclusions és, paradoxalment, fruit d'allò que Eco descriuria com una relació paranoica entre els símbols. Questionant-se tot, arriba a establir relacions que semblen ser certes, però, en realitat, són pures casualitats. Umberto Eco, per tant, sembla que discuteix amb ell mateix durant tota la novel·la, tal com Guillermo de Baskerville fa a l'inici del relat respecte de les opinions i els estudis de Guillem d'Ockham i de Roger Bacon. En les línies que segueixen, Adso relata i descriu les paraules de Jorge de Burgos en un discurs apocalíptic que va professar, Constantment, però, l'Adso ancià compara l'època en què parlava Jorge amb la seva, i és ell, l'Adso de vuitanta anys, que aquesta vegada diu que viu en temps apocalíptics. D'aquí, podríem extreure la conclusió que tots els temps poden ser apocalíptics, tal com s'esmentava pàgines enrere, que totes les novetats i els canvis venen acompanyats de reaccions en contra de la por al futur incert. Podem tornar a relacionar, doncs, l'Adso apocalíptic amb les teories d'Umberto Eco. De la mateixa manera, veiem com les escenes apocalíptiques que descriu Jorge de Burgos on

todos los reinos se verán trastocados, quedarán sumidos en la escasez y en la pobreza, y la penuria durará muchos meses, y habrá inviernos de un rigor desconocido. Y los hijos de esta época ya no contarán con nadie que administre sus bienes y conserve los alimentos en sus almacenes, y serán humillados en los mercados de compra y venta... (Eco, 1996, p. 577)

es pot relacionar, fins i tot, amb moments històrics contemporanis.

Durant el treball, no s'ha tingut en compte el fet que s'ha treballat a partir de traduccions dels originals. El llibre va ser, en un primer moment, escrit en italià, i la pel·lícula gravada principalment en anglès. En una futura ampliació de la present anàlisi es podria estudiar si, per traduir ambdues obres, s'ha tingut cura dels matisos dels significats que s'integren, necessàriament, dins de la semiòtica (Eco 1991).

Pel que fa a l'estructura del film i als aspectes tècnics, com s'ha comentat anteriorment, Annaud ha complert amb les condicions que Seger (1993) va determinar a la seva obra en forma de guió per tal d'aconseguir una bona adaptació literària al cinema. El director d'*El nom de la rosa* fa una selecció dels personatges que considera principals, elimina els que són prescindibles per al desenvolupament de la trama, com per exemple Alinardo da Grottaferratta, i combina personalitats per tal de fer més atractiu i comercial el film. Quant a l'estructura de l'audiovisual, a la primera part, que dura aproximadament mitja hora, Annaud situa la història, introdueix els personatges, exposa les bases del problema i planteja una finalitat, que és resoldre els crims. A la segona part, Jean-Jacques desenvolupa la història, les relacions i mostra les accions que el personatge està

disposat a fer per resoldre el problema o assolir l'objectiu (Seger, 1993). Al final, es resol la història i, tal com apuntava Seger, s'integra el clímax dins d'aquests 25-35 minuts.

Com ja s'apuntava des del principi del treball, les diferències entre una novel·la i la seva adaptació cinematogràfica són, indubtablement, nombroses. Les descripcions sobre arquitectura, escultura i objectes materials es tracten minuciosament, i cada encontre entre membres de l'abadia ocupa un espai que permet dir i observar tot allò que és necessari. La pressa no es llegeix entre línies a la novel·la d'Eco, encara que ell hi fa referència en un parell d'ocasions. La pel·lícula, en canvi, està construïda d'una forma més caòtica. Cada mitjà d'expressió, audiovisual o text escrit, té uns «límits naturals» que l'obliguen a ser el que és en la seva essència i, per tant, impliquen que, tal com apuntaven teòrics com Jorge Urrutia (1999) una pel·lícula, finalment, sigui una metamorfosi i no una còpia, és a dir, un nou original.

Més enllà de les diferències esmentades a l'apartat de l'«anàlisi comparativa» i, alhora, fent-les servir com a referència per la conclusió final, podem determinar que, efectivament, el pensament que Umberto Eco es va dedicar a recollir en obres teòriques al llarg de la seva vida es troba en una gran mesura present a la qual va ser la seva primera novel·la. I podem afirmar, tanmateix, que Jean-Jacques Annaud no va ser capaç, o no va ni tan sols considerar la possibilitat, de traspasar la filosofia a la pantalla.

## 5. Bibliografia, webgrafia i filmografia

- Ableard, P. (1983) *Historia de mis desventuras*.  
<http://juango.es/files/Abelardo.-Pedro---Historia-de-mis-desventuras.pdf>
- Amblar, A. i Iranzo, M. (2004). Entrevista a Umberto Eco: Entre la ciència i la màgia. *Mètode*, (41).  
<https://metode.cat/revistes-metode/entrevista-monografic/entrevista-a-umberto-eco.html>
- Annaud, J.J. (Director), i Constantin Film, ZDF, Cristaldifilm, Radiotelevisione Italiana (RAI), Les Films Ariane, France 3 Cinéma (Productores). (1986). *El nombre de la rosa* [DVD]. República Democràtica d'Alemanya, França i Itàlia: Constantin Film, ZDF, Cristaldifilm, Radiotelevisione Italiana (RAI), Les Films Ariane, France 3 Cinéma (Productores).
- Ansón, A. (1999) El humo de los trenes (fotografía, cine y poesía). Dins C. Peña-Ardid (Ed.), *Encuentros sobre Literatura y Cine* (p.65-91). Instituto de Estudios Turolenses., Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- Arias, J. (1986, 10, 20). 'El nombre de la rosa' disgustó a la crítica cinematográfica italiana: Umberto Eco no asistió al estreno de la película. *El País*.  
[https://elpais.com/diario/1986/10/20/cultura/530146812\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1986/10/20/cultura/530146812_850215.html)
- Barona, J.L. (1998 ). *Història del pensament biològic*. València: Universitat de València, 49-122.
- Belinchón, G. (2012). El día en que la Historia atropelló a Jean-Jacques Annaud. *El País*.  
[https://elpais.com/cultura/2012/01/19/actualidad/1326965854\\_647248.html](https://elpais.com/cultura/2012/01/19/actualidad/1326965854_647248.html)
- Bowman, C. (2013). Una deducción del concepto de sumo bien kantiano. *Signos filosóficos*, 15(29), 195-222. Recuperado en 13 de julio de 2021, de  
[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1665-13242013000100007&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-13242013000100007&lng=es&tlng=es)
- Eco, U. (1962). Cine y literatura: la estructura de la trama. *Estafeta*. 13-14.  
<http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com/2009/10/umberto-eco-cine-y-literatura-la.html>
- Eco, U. (1983). *Apostillas a El nombre de la rosa*. Lumen.  
<https://maeucampin.files.wordpress.com/2018/08/eco-u-1985-apostillas-a-el-nombre-de-la-rosa.pdf>
- Eco, U. (1991). *Tratado de semiótica general* (5a Ed.). Lumen.

- Eco, U. (1995). *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (3a Ed.). Saggi Tascabili.
- Eco, U. (1996). *El nombre de la rosa* (5a Ed.). Plaza & James.
- Eco, U. (1998). *Los límites de la interpretación* (2a Ed.). Lumen.
- Eco, U. (1998). Una lectura de la cábala. *Alfinge: Revista de filología*, (10), 331-344. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=105812>
- García, Y. (2020). 13 cosas que (probablemente) no sabías de ‘El nombre de la rosa’: ¿Quieres volver a la abadía más siniestra de la historia del cine? Si sigues estas pistas, llegarás al centro de su laberinto. *20 minutos: Cinemania*. <https://www.20minutos.es/cinemanía/noticias/el-nombre-de-la-rosa-sean-connery-misterios-12258/>
- Horkheimer, M., Adorno, T., (1988) *Dialéctica del iluminismo: La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas*. Argentina: Buenos Aires. [https://www.infoamerica.org/documentos\\_pdf/adorno\\_horkheimer.pdf](https://www.infoamerica.org/documentos_pdf/adorno_horkheimer.pdf)
- Le Goff, J. (1990). *El hombre medieval* (Ed.). Alianza, Madrid.
- Le Goff, J. (1969). *La civilización del occidente medieval* (Ed.). Juventud, Barcelona.
- Lindberg, D. (2002 ). *Los Inicios de la ciencia occidental: la tradición científica europea en el contexto filosófico, religioso e institucional (desde el 600 a.C. hasta 1450)*. Barcelona: Paidós.
- López Salort, D. (1993). Umberto Eco: Sobre Semiótica y Pragmatismo. *Revista Observaciones Filosóficas*. (4). <https://www.observacionesfilosoficas.net/umbertoeco.html>
- Mainer, J.C. (1999). El espejo inquietante: Ramón y el cine. Dins C. Peña-Ardid (Ed.), *Encuentros sobre Literatura y Cine* (p.109-134). Instituto de Estudios Turolenses., Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- Mateu, F. (2019). Cine y multilingüismo en la abadía subtitulada de Jean-Jacques Annaud. *Fotocinema. Revista Científica De Cine Y Fotografía*, (18), 37-59. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v0i18.5513>
- Martínez, M. A. (2007). Del homo faber al animal laborans: la violencia de la racionalidad instrumental. *En-claves del pensamiento*, (1), 39-62. Recuperado en 13 de julio de 2021, de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-879X2007000100003&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-879X2007000100003&lng=es&tlng=es)
- Méndiz, A. (1993). El problema de la fidelidad del texto. Dins L. Seger (Ed.), *El arte de la adaptación: cómo convertir hechos y ficciones en películas* (p.14-24). Madrid & Rialp.

- Monterde, J.E. (1999). Estrategias del realismo. Dins C. Peña-Ardid (Ed.), *Encuentros sobre Literatura y Cine* (p.135-156). Instituto de Estudios Turolenses., Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- Montoro, J.M. (2018). Análisis y risa, orden y aventura: un recorrido por la obra de Umberto Eco. *Dixit*, (28), 84-92. <https://doi.org/10.22235/d.v0i28.1583>
- Nogales Espert, A. (2004). *Aproximación a la historia de las autopsias*. Universidad Rey Juan Carlos. <http://rea.uninet.edu/index.php/ejautopsy/article/view/7>
- Peña-Ardid, C. (1999) La imagen y el imaginario fílmico en la novela española contemporánea. Dins C. Peña-Ardid (Ed.), *Encuentros sobre Literatura y Cine* (p.37-74). Instituto de Estudios Turolenses., Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- Palasciano, A. (Febrer 23, 2016). 'El nombre de la rosa' la la historia de los edificios reales que inspiraron la obra de Umberto Eco. *Idealista/News* [Consulta: 1 de Maig de 2021] <https://www.idealista.com/news/inmobiliario/internacional/2016/02/23/741103-el-nombre-d-e-la-rosa-la-historia-de-los-edificios-reales-que-inspiraron-la-obra>
- Peña-Ardid, C. (1992). *Literatura y cine*. Ediciones Cátedra, S.A.
- Quereda Baquero, S. (2015). *De la novela al cine. El caso de «El nombre de la rosa»*. (Treball de fi de Grau ,Universidad Miguel Hernández, Comunitat Valenciana). <http://dspace.umh.es/bitstream/11000/3906/1/QUEREDA%20BAQUERO%20SERGIO.pdf>
- Romero, G. (Juny 19, 2009). *El nombre de la rosa*. [Consulta: 1 de Maig de 2021]. <http://umbertoylarosa.blogspot.com/>
- Ruiza, M., Fernández, T., i Tamaro, E. (2004). Biografía de Umberto Eco. *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. [Consulta: 1 de Maig de 2021]. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/e/eco.htm>
- Sánchez - Biosca, V. (1999) El montaje: entre cine, literatura y plástica. Dins C. Peña-Ardid (Ed.), *Encuentros sobre Literatura y Cine* (p.93-108). Instituto de Estudios Turolenses., Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- Sánchez Noriega, J.L. (2001). *Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente*. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/50527/1/LasAdaptacionesLiterariasAlCine%20-Comunicar%2017%2C%202001.pdf>
- Sánchez Valle, J.A. (2018). *From Novel to Motion Picture: languages of description in The Name of the Rose*. (Treball final de Grau, Universitat de Valladolid, Castella-la Manxa). [https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/33647/TFG\\_F\\_2018\\_57.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/33647/TFG_F_2018_57.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Sant Agustí. (2005) *Confesiones*. Buenos Aires: Losada. Llibre XI.



- Sarlak, J. (2016). *Análisis comparativo de «El nombre de la Rosa» de Umberto Eco y Jean-Jacques Annaud*. Múnich, GRIN Verlag, <https://www.grin.com/document/942123>.
- Seger, L. (1993). *El arte de la adaptación: cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Madrid & Rialp.
- Urrutia, J. (1999) Leer, conocer, filmar, decir. Dins C. Peña-Ardid (Ed.), *Encuentros sobre Literatura y Cine* (p.21-36). Instituto de Estudios Turolenses., Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- Villanueva, D. (1999). Novela y cine, signos de narración. Dins C. Peña-Ardid (Ed.), *Encuentros sobre Literatura y Cine* (p.185-209). Instituto de Estudios Turolenses., Caja de Ahorros de la Inmaculada.