

LA VERDAD SEGÚN...: PUNTOS DE VISTA EN LAS VERSIONES CINEMATOGRAFICA Y NOVELÍSTICA DE *THE LAST DUEL*

CELIA A. DELGADO MASTRAL

Universidad de Zaragoza (Unizar)

Email: celiadelgadam@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8543-7313>

JUAN MANUEL LACALLE

Universidad de Buenos Aires (UBA)

Email: lacallejuanmanuel@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4162-638X>

Recibido: 15 de junio de 2024

Aceptado: 9 de septiembre de 2024

Publicado: 20 de diciembre de 2024

Resumen

En el artículo se analiza la película *The Last Duel* (2021), dirigida por Ridley Scott, en diálogo con el libro homónimo de Eric Jager (2004) y otras ficciones. El corpus se examina con el foco puesto en la utilización del imaginario y la historia medievales en textualidades contemporáneas. El acento está colocado en la funcionalidad de la reelaboración a partir del recurso del narrador no confiable y los elementos vinculados al género policial, con el centro en el episodio de la violación a Lady Marguerite.

Palabras clave: cine medieval, neomedievalismo, siglo XIV, historia novelada, duelo.

LA VERITAT SEGONS...: PUNTS DE VISTA A LES VERSIONS CINEMATOGRAFICA I NOVELÍSTICA DE *THE LAST DUEL*

Resum

A l'article s'analitza la pel·lícula *The Last Duel* (2021), dirigida per Ridley Scott, en diàleg amb el llibre homònim d'Eric Jager (2004) i altres ficcions. El corpus s'examina amb el focus posat en la utilització de l'imaginari i la història medievals en textualitats contemporànies. L'accent està col·locat en la funcionalitat de la reelaboració a partir del recurs del narrador no fiable i els elements vinculats al gènere policial, amb el centre en l'episodi de la violació a Lady Marguerite.

Paraules clau: cinema medieval, neomedievalisme, segle XIV, història novel·lada, duel.

DOI: <https://doi.org/10.1344/fh.2024.34.1-2.18-56>

Copyright © 2024 Juan Manuel Lacalle y Celia A. Delgado Mastral

Copyright de la edició © 2024 FilmHistoria Online. Todo su contenido escrito está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Compartir bajo la misma licencia 4.0.

THE TRUTH ACCORDING TO...: POINTS OF VIEW IN THE FILM AND NOVEL VERSIONS OF *THE LAST DUEL*

Abstract

The article analyzes the film *The Last Duel* (2021), directed by Ridley Scott, in comparison with its source, Eric Jager's book (2004), and other fictions. The corpus is examined with a special focus on the use of medieval imagery and history in contemporary narratives. Emphasis is placed on the functionality of reworking the unreliable narrator and elements linked to the detective genre, with the point of convergence being the episode of the rape of Lady Marguerite.

Keywords: medieval cinema, neomedievalism, 14th century, historical nonfiction, duel.

*

Details emerge more clearly as the fractal curve is redrawn
Jurassic Park, Michael Crichton

The Last Duel (2021), dirigida por Ridley Scott, es una película basada en la historia novelada *The Last Duel. A True Story of Crime, Scandal, and Trial by Combat in Medieval France* (2004), de Eric Jager¹, que ya había tenido un antecedente audiovisual como documental de televisión de la BBC en 2005. El texto y su adaptación cinematográfica examinan el rol de la mujer en la Edad Media a través de una narración fragmentada y focalizada que, empleando distintos mecanismos narrativos, culmina en el último duelo a muerte por combate que registra el Parlamento de París, esto es, en diciembre de 1386. Se trata de un film de impacto *mainstream*, entre otros motivos, por la celebridad del director y los actores (lo protagonizan Matt Damon, Adam Driver, Jodie Comer y Ben Affleck). Scott ya se había acercado a la temática, aunque en el contexto de las guerras napoleónicas, en *The Duellists* (1977). Asimismo, en su filmografía podemos encontrar un interés recurrente por la materia medieval como insumo para su producción. Baste nombrar aquí, como ejemplos de la diversidad de abordajes medievales, *1492. Conquest of Paradise* (1992), *Kingdom of Heaven* (2005) y *Robin Hood* (2010).

El último duelo nos cuenta tres veces el mismo relato, pero desde tres puntos de vista diversos. Esto aporta dinamismo a la narración, dado que se emplea de dos maneras. Por un lado (y esto responde al recurso más usual) completando escenas ausentes, como ya hiciera Tom Stoppard en *Rosencrantz and Guildenstern are dead* (1966) en diálogo con el *Hamlet* de William Shakespeare, aunque sin tintes cómicos, o, como suele ocurrir en las

¹ En adelante, *El último duelo*. Todas las citas del libro de Jager pertenecen a la cuidada traducción al español de Joan Eloi Roca publicada en 2021, que conserva, incluso, las capitales de los apartados. En caso de que haya alguna discrepancia relevante con el original inglés, lo indicaremos en nota. Para evitar confusiones, mantendremos la versión francesa del nombre de Pierre, en lugar del "Pedro" de la traducción, dado que se trata del único nombre protagonista españolizado y para que no haya confusión con las otras menciones en el artículo.

novelas históricas tradicionales y posmodernas, en pos de enseñarnos los entretelones o lo sesgado, respectivamente, de la historia (Lacalle, 2019: 183). Por otro lado, el film repite escenas que, en una segunda o tercera instancia, suceden de otro modo o presentan pequeños matices en la actitud, el gesto o la palabra de algún personaje. Más adelante veremos ejemplos concretos de esto y cómo impacta en la funcionalidad del relato.

Mediante estos procedimientos, uno de los aspectos que se problematizan es el de la verdad histórica, algo que, como queda aún más claro en el libro de Jager, se potencia con el episodio histórico medieval escogido, altamente manipulado durante los años posteriores en torno a la determinación de culpabilidad. Y esto tiene su antecedente fílmico más nítido en *Rashōmon* (1950), de Akira Kurosawa, una constante señalada por la crítica que al momento abordó *El último duelo* (Fernández, 2021; Harguindey, 2021; Hidalgo, 2021; Picatoste Verdejo, 2021; Rodríguez, 2021). Literariamente, y con notas medievales del *fantasy*, la popular saga inconclusa *A Song of Ice and Fire* (1996-) es otro ejemplo similar del trabajo con el punto de vista en sus capítulos. Allí, dependiendo de quién sea el elegido para relatar cada parte, los otros personajes reciben distintas denominaciones y caracterizaciones (más elogiosas, más peyorativas) y el conocimiento del lector varía (y puede ser ofrecido a cuenta gotas de manera verosímil)².

Desde el enfoque del neomedievalismo (Lacalle, 2023) interesará a los próximos apartados analizar la funcionalidad de la recuperación del imaginario medieval en el texto de Jager y en su transposición fílmica comparativamente, con especial atención a las formas que se emplean en cada medio para trabajar la verdad del relato, lo que conducirá a efectos diversos. La crítica al tratamiento de la mujer y la toma de partido toman un cariz mucho más sólido en el film al comienzo de la tercera versión de los hechos, ya desde la evaporación de algunas letras del subtítulo "The Truth according to the Lady Marguerite", cuyo remanente sentencia "The Truth". Como veremos, no obstante, el abanico de herramientas es muy amplio, variable en el grado de sutileza, y los recursos del libro son igualmente ricos.

² Este no será el único elemento cercano a la saga que veremos en *El último duelo*. El juicio por combate y la elección de un campeón es algo muy explotado en las novelas de George R. R. Martin. Sírvese como ejemplo, por su lugar destacado en la serie televisiva, el duelo entre La montaña y Oberyn Martell.

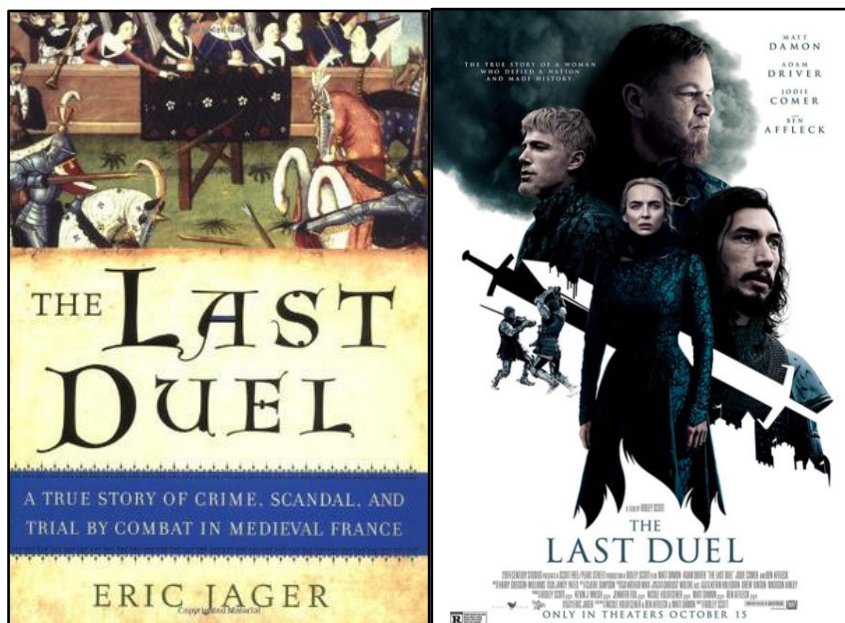


Figura 1. Portadas de la novela y la película.

La obra de Jager trata, aunque de manera algo distinta, los mismos temas y acontecimientos que se desarrollan en la película: tanto Jean de Carrouges como Jacques Le Gris son escuderos del duque Pierre D'Alençon y, pese a su inicial amistad y camaradería, poco a poco se observa a través de los registros cómo Jacques comienza a medrar en la sociedad francesa del siglo XIV al encargarse de la administración y el consejo del duque. La amistad se va tornando paulatinamente en competición y alcanza un punto álgido con la intervención de la tercera protagonista en discordia: la joven y bella Marguerite de Thibouville, segunda esposa de Jean de Carrouges, dentro de cuya dote se incluyen unas tierras que el duque D'Alençon entrega a Jacques, pese a las protestas de Jean. La enemistad entre ambos hombres se intensifica con el tiempo y culmina en la violación de Jacques Le Gris a Marguerite de Carrouges en un momento en que la joven noble se encuentra sola en la residencia de su suegra. Marguerite comunica a su marido la agresión sexual y deciden de forma conjunta denunciar a Jaques Le Gris directamente frente al rey, conscientes de su posición de alianza con el duque D'Alençon. Tras un proceso judicial complejo y arduo, durante el cual Le Gris aduce su coartada, se apela a un juicio por combate como única manera de evitar la intervención humana en la decisión de la inocencia o culpabilidad de Jacques Le Gris. En esta modalidad se entiende que el enfrentamiento entre los dos hombres se definirá por la voluntad divina y que, por lo tanto, quien se proclame vencedor habrá dicho la verdad. La denunciante, Marguerite, arriesga su vida y la de su futuro hijo (no sabemos si fruto de su marido o de su violador), puesto que, de demostrarse que la acusación de Jean de Carrouges es falsa, por manchar el nombre de Jacques en vano, podría ser torturada y quemada viva. El violento duelo

tiene lugar con gran expectación de toda la ciudad de París y Jean de Carrouges resulta vencedor, dando por finalizada la enemistad entre ambos hombres y limpiando la honra de su esposa³.

En los próximos apartados presentaremos un muy breve recorrido por algunos hitos de los estudios neomedievales sobre cine para abordar comparativamente, en un segundo momento, las versiones textual y cinematográfica de la ficción que nos compete. En el contraste que se evidencia entre ambas ficciones, nudo del trabajo, destaca, en principio, la sobreabundancia del dato histórico, por un lado, frente a un trabajo mayor desde lo emotivo, por el otro. Esbozaremos el diálogo a partir de tres ejes que nos servirán para analizar cómo se caracteriza a cada personaje y cómo difieren sus acciones: la violación, el juego que se realiza mediante la figura del narrador no confiable y el vínculo con el género policial. La tercera sección estará destinada a cavilar la función de crítica social que conllevan estas ficciones, tanto del siglo XIV como del presente de recepción.

1. APUNTES TEÓRICOS SOBRE LA RELACIÓN ENTRE EL CINE Y LA EDAD MEDIA

Una de las investigadoras que más se ha aproximado al análisis del cine desde la óptica neomedieval es Bettina Bildhauer. Su aporte excede los estudios de caso⁴ y consideramos relevante aquí recuperar algunos de sus planteos teóricos. En su capítulo "Medievalism and Cinema" explica que en los últimos años este campo ha comenzado a ser foco de la academia más extensamente. Sobre la producción cinematográfica destaca el lugar que han ocupado personajes o elementos reconocidos por el público por su relación con la Edad Media como Juana de Arco, Robin Hood, el Rey Arturo, las cruzadas, la Peste Negra, los vikingos y la Inquisición. O, como indica de manera más genérica, "Film-makers mine medieval history, myth and literature for compelling stories and striking images of heroes and kings, knights and ladies, war and community, faith and mystery" (2016: 45). Frente al interrogante sobre qué es exactamente una "película medieval" y cómo es más pertinente etiquetar y juzgar al género (y qué lo caracteriza en relación con otros) propone la terminología "medieval film" para designar una película cuya acción transcurre en el período que reconocemos como Edad Media (con límites difusos y variables de acuerdo con regiones y concepciones). A esto se sumarían las películas que adaptan la literatura medieval o la literatura moderna que transcurre total o parcialmente

³ No nos podemos detener en este artículo en el análisis fílmico del duelo en sí, pero ambos combatientes siguen todas las fases propias del combate singular épico-caballeresco (vid. Delgado Mastral, 2021).

⁴ Además de capítulos específicos que abordan estudios de caso en libros colaborativos, como el de Andrew Lynch sobre la *Robin Hood* (1973) de Disney, el de Leslie Coote sobre *King Arthur* (2005) de Antoine Fuqua o el de Kathleen Coyne Kelly sobre la serie de películas de *Shrek* del volumen *Medieval Afterlives in Popular Culture* (2012), para ejemplificar, la publicación periódica *Studies in Medievalism* ha dedicado su número 12 de 2003 a "Film and Fiction: Reviewing the Middle Ages" y en el ejemplar de 2005, "Postmodern Medievalisms", una de las secciones está también destinada al cine.

en el Medioevo (real o imaginario, dado que en su propuesta ingresan filmes que construyen un universo fantástico con ingredientes medievales, o que supuestamente lo son). Asimismo, el corpus cinematográfico medieval posee una utilidad didáctica y divulgativa, ya que, en algunos casos, colaboraría con la accesibilidad a las distintas ramas de los estudios medievales. Por otra parte, actualmente contamos con cierto canon de películas, entre las que menciona a *Rashōmon* (Bildhauer, 2016: 47 y 48)⁵, a la que pronto le dedicaremos unas líneas, aunque su perspectiva aquí es mayormente anglófona⁶. La amplitud que habilita el imaginario medieval para la pantalla grande nos enseña un abanico que atravesó todas las etapas del cine, desde sus comienzos a fines del siglo XIX, y una gran diversidad de géneros compartidos.

El cine ambientado en una época pasada es objeto de críticas vinculadas con el problema de la autenticidad (el realismo, lo pseudomedieval, lo que es reconocido por la audiencia como medieval, la captación del espíritu medieval). Kevin Harty, sin ir más lejos, ofrece en *The Reel Middle Ages* (1999) una enciclopedia fundacional de películas medievales, puntuándolas de acuerdo con su grado de precisión histórica o de fidelidad a las fuentes. El problema de la construcción de la Edad Media, central para los estudios del neomedievalismo, es clave en el cine por el espacio que ocupan las películas en el consumo de masas, en la cultura popular y en cómo estas representaciones dan forma a nuestras visiones de la historia y del presente. Esta perspectiva del “anacronismo necesario” ha sido abordada con especial atención por Tison Pugh y Angela Weisl en el capítulo “Movie medievalisms” donde, a partir de lo postulado por Thomas Greene (1986) para trabajar la relación de escritores renacentistas con los clásicos, examinan cinco maneras de ver un anacronismo (naif, abusivo, serendipia, creativo, trágico) a través del análisis de distintos ejemplos de filmes artúricos (*Black Knight* [2001], *King Arthur* [2004], *Monty Python and the Holy Grail* [1975], *King Arthur Was a Gentleman* [1942] y *Knightriders* [1981], respectivamente) para ver sus usos⁷. Algo que señalan es que en muchos casos los anacronismos no perjudican la obra, sino que realzan o potencian sus sentidos. A estas categorías añaden una sexta:

⁵ En *Inventing the Middle Ages*, Norman Cantor destaca en las notas de su último capítulo, junto con *Ran*, también de Akira Kurosawa, *Alexander Nevsky*, *El séptimo sello*, *El nombre de la rosa*, *Enrique V* y *El navegante* (1991: 441). En otro orden de relevancia para nuestro objeto, el segundo capítulo del libro de Cantor, “Law and Society”, dedicado a Frederic William Maitland, ofrece ejemplos de la relevancia del estudio del derecho medieval en relación con el impacto en la modernidad.

⁶ En su *Filming the Middle Ages* (2011), en cambio, Bildhauer trabaja con un corpus de cerca de doscientas películas germanas. Allí, a partir de los dos polos que prejuzgan a la Edad Media, idealizándola o viéndola como una etapa oscura, señala que ambos están basados en que en la época medieval había un menor apego al tiempo lineal, el individualismo y lo escrito. Las tres partes del libro van a trabajar cada uno de estos aspectos y ejemplificarlos con casuística fílmica.

⁷ Específicamente sobre cine artúrico, Samuel Umland y Rebecca Umland ahondan en *The Use of Arthurian Legend in Hollywood Film. From Connecticut Yankees to Fisher Kings* (1996) y Bruce Beatie (1988), a partir de una experiencia docente, realiza un panorama de siete películas de la materia artúrica e incluye en su estudio un apéndice con toda la filmografía hasta la fecha de publicación.

The essential anachronisms, the ones without which a “medieval” film would degenerate into meaninglessness, or, perhaps worse, tediousness [y sintetizan]. Anachronisms perform important cultural work, bridging yesterday and today (and often tomorrow as well), and in so doing, whether naïvely, abusively, serendipitously, creatively, or tragically, they clarify the continued appeal of the Middle Ages to contemporary society in the movies that turn to the past for insights into the present (2012: 98).

En definitiva, los críticos coinciden en que las películas no pueden ofrecer una ventana transparente al pasado y que no se las puede juzgar por ello. Hay aspectos que no es posible conocer y, por ende, mucho queda inevitablemente en el terreno de la interpretación.

Ahora bien, una de las pocas características específicas que Bildhauer atribuye a los filmes medievales es “This sense of the past as a mythical or legendary pre-history, a time before history proper, is common to many medieval films, and refers not only to the past within the film’s storyworld, but also to the Middle Ages in which they are set” (2014: 53). Aunque luego matiza que esto ha sido también señalado como una característica de los filmes hollywoodenses frente a los europeos, donde se considera más la continuidad con el pasado de las naciones. Por otra parte, la cuestión de la distancia temporal, además de tomar la forma de la historia como leyenda (“había una vez”), se conceptualiza como el tiempo no lineal. En otro orden, esta autora detecta ciertos elementos icónicos (e. g. campanas de iglesias, motivos visuales o acústicos, la mugre) y ciertas temáticas (e. g. *queerness*, autorreflexión del cine como medio, su consideración como una época previa a la racionalidad, el individualismo y el capitalismo)⁸ que se repiten en la pantalla grande.

El reciente *Dictionnaire du Moyen Âge imaginaire* (2022) distingue dos entradas afines: “Cinéma”, por Amy de la Bretèque⁹, y “Cinéma d’animation et de fantasy”, a cargo de William Blanc¹⁰. Muchas de las cuestiones que allí se mencionan coinciden con las ya recuperadas aquí a través de la teoría de Bildhauer. Con respecto a lo último que mencionábamos sobre tropos o clichés, la entrada “Cinéma” destaca que existen

⁸ Sobre este tema se puede consultar el modelo semiopragmático propuesto por Chandes (2007) acerca de las representaciones de la Edad Media.

⁹ Autora del fundamental *L’Imaginaire médiéval dans le cinéma occidental* (2004).

¹⁰ Si bien la entrada de Blanc no resulta demasiado pertinente para el tema de este artículo, sí es importante recuperar que en el siglo XXI el cine de *fantasy* ocupa un lugar preponderante, junto con el cine de superhéroes, que también incluiría algunos elementos medievales. En esta convivencia, los largometrajes que escenifican la Edad Media histórica se reducen y atraen menos espectadores: “Les trente millions de dollars de recette du *Dernier Duel* (2021) de Ridley Scott pèsent peu face à *La Reine des neiges 2* des studios Disney (2019) dont les entrées en salle ont rapporté près d’un milliard et demi de dollars sur l’ensemble du globe” (2022: 108). En relación con el vínculo de lo medieval con la magia, los elementos maravillosos y los oníricos ligados a lo religioso, Blanc señala que Ridley Scott mezcla en lo histórico elementos del *fantasy*: “Ridley Scott réalise par exemple *Legend* (1985) inspiré des contes de fées médiévalistes puis, plus sept ans plus tard, *7492*, long-métrage narrant les expéditions de Christophe Colomb, montrant ainsi la véritable porosité entre le cinéma médiévaliste historique et de *fantasy*” (2022: 109). Un último aspecto interesante es la comparativa con el western en la construcción romántica; se trataría de imaginarios que cumplen un papel similar: un paraíso perdido a punto de ser devorado por la modernidad que decanta en la nostalgia y en lo sublime.

estereotipos, de los cuales luego los realizadores se apartan o los deconstruyen¹¹. En este sentido, reconoce una cesura en los años 50 y 60 marcada por la pérdida de la inocencia de la representación cinematográfica y de la creencia en la transparencia de la imagen. Asimismo, en los filmes de la fase que sigue se plasma el cambio en la concepción de la historia¹². El pasado ya no es visto como una escenificación exótica de personajes con motivaciones externas. Tras una breve disquisición sobre los cines ruso y japonés y sus influencias en el cine occidental posterior, Amy de la Brethèque explica en el último apartado, “Et l’histoire dans tout ça?”, cómo va cambiando el discurso de la historia a la par de la evolución de la forma cinematográfica. A mediados del siglo XX la “historia relato” deja paso a la “historia problema” (lo que en los años 60 se denomina “nouvelle histoire” y la impronta de *Annales*). Hubo historiadores que colaboraron en las producciones, como hizo Jacques Le Goff con el director Jean-Jacques Annaud para *El nombre de la rosa* (1986). A partir de todo esto, el discurso da un espacio mayor a los olvidados de la historia (e. g. mujeres, humildes), como sucede en el film que nos compete, pero la forma de estas películas se mantiene estéticamente clásica (en esto *El último duelo* se aparta un poco).

Como comentábamos en nuestra sexta nota, Bildhauer reconoce el menor apego al tiempo lineal como una de las características de la Edad Media que se recupera en numerosas películas: “As a consequence, many medieval films firstly show alternatives to the pervasive view of time as linear [...]. This is not simply an issue of narrative ordering, but part of the film’s overall strategy of making time strange” (2011: 11). El juego que realiza la transposición fílmica de *El último duelo* con la repetición de la narración y la vuelta hacia atrás en el tiempo dos veces, ausente en la novela, también está posibilitado por lo aparentemente más confiable que resulta la imagen con respecto a lo escrito por ser, a priori, menos manipulable y dar, hasta cierto punto, la sensación de ser una ventana, un acceso más transparente, al pasado. En su primer capítulo, Bildhauer destaca la percepción medieval del tiempo más como momentos que como continuidad (esto lo trabaja sobre todo a partir de *Faust* [1926] y *Destiny* [1921]). Las estrategias representacionales privilegian el potencial del momento y la copresencia de diferentes puntos en el tiempo, énfasis dado por un sentido del tiempo menos rígido en la era pre

¹¹ La entrada dedica un apartado específico al ciclo de cruzada y al cine épico. Algo relevante para lo que aquí nos compete es el ejemplo de cómo el cine de cruzadas se reduce desde los años 70, con pocas excepciones, en consonancia con el contexto internacional político delicado. Por otra parte, y ya más concretamente, se explica que en Estados Unidos los temas que más impacto tuvieron fueron el artúrico y el de la Inglaterra ausente de Ricardo Corazón de León (potenciado por la obra de Walter Scott), que redundan en el film de caballería hollywoodense. Otros ciclos menores se dan a partir de adaptaciones de *Notre-Dame de Paris*, que habilita una mirada crítica del período de fines de la Edad Media, o del personaje de Juana de Arco.

¹² Específicamente sobre el problema de la relación fílmica medieval con la historia y la historiografía, los remitimos a los primeros dos capítulos de Elliott (2010).

industrial. Estos aspectos de la temporalidad vinculados con el decurso narrativo serán explotados en *El último duelo* con un objetivo de crítica sociopolítica.

2. LA RESOLUCIÓN DE LA VERDAD COMO POSICIONAMIENTO POLÍTICO

No nos vamos a detener en un análisis intertextual pormenorizado de *El último duelo*. No obstante, quisiéramos reparar un momento en la película japonesa ya mencionada como parte del canon del cine medieval. *Rashōmon* está basada en dos cuentos de Ryūnosuke Akutagawa: "Rashōmon" (1915) y "El bosque" (1922). El primero aporta más bien el marco a la película: las ruinas de la torre de Rashōmon y la tormenta de la que se guarece el narrador, testigo de la aparición macabra de unos cadáveres. No están presentes en el film, sin embargo, la anciana en busca de cabellos de muertos ni el dilema del sirviente entre elegir la muerte o convertirse en ladrón. El segundo relato provee el núcleo narrativo: nos presenta una serie de declaraciones ante un oficial, no totalmente coincidentes, en boca de un leñador, un monje budista, un soplón, una anciana, un ladrón, una mujer víctima de una violación y el espíritu de un hombre asesinado, marido de la mujer violentada, cuyo cadáver encuentran los demás y cuya muerte es el objeto de la pesquisa. Los testigos, que en el texto cuentan distintos momentos del episodio, en la versión cinematográfica se fusionan en uno y cierran la serie de testimonios en lugar de abrirla¹³. La adaptación de Kurosawa de mediados del siglo XX, situada en el Japón del siglo XII, resulta bastante fiel a este cuento: los protagonistas implicados en el descubrimiento del cadáver de un samurái narran su versión de los hechos, ya no fragmentos que se van uniendo, a través de analepsis o *flashbacks* (algo explotado cinematográficamente en los últimos años por la popular serie *Lost* [2004-2010], entre otras). Si bien cada una de las cuatro versiones (por parte del acusado, la mujer, el muerto a través de una médium y un testigo) ayuda a comprender algunos detalles o lagunas de las declaraciones anteriores, la mayor parte de estas resulta contradictoria, y la verdad objetiva no es revelada en ningún momento por el cineasta¹⁴, que prefiere dejar el juicio en manos del espectador o, más bien, plantear el problema. Como afirma Heider, "The mystery of the film comes from four quite different accounts of the same event (a sexual encounter that may be rape, and a death that is either murder or suicide). Each account is clearly self-serving, intended to enhance the nobility of the teller" (1988: 74).

¹³ Esta disposición hace que la verdad del muerto que se cuestiona en la película sea menos incierta en el texto. Pareciera que la honra vale más que la verdad y que esa es la razón de la disparidad. Por otra parte, así como *El último duelo* debate la recepción posterior de la resolución judicial (resuelve la culpabilidad), también hace lo propio en su diálogo con *Rashōmon* (pone el foco en la escena de violación, aquí más soslayada).

¹⁴ El añadido de resolución que incluye la película de Ridley Scott (la verdad es la de Lady Marguerite) tiene un antecedente textual en *Rosaura a las diez* (1955), de Marco Denevi, con su correspondiente versión en pantalla grande (Soffici, 1958). Los personajes que habitan la pensión La Madrileña en Buenos Aires van dando a la policía su versión de lo acontecido a partir de la muerte de Rosaura. Como en muchos policiales, el espectador, al cierre, recibe la esperada verdad.

La contraposición de puntos de vista contrarios y subjetivos en la película de Kurosawa ha dado lugar al llamado “efecto *Rashōmon*”, que remite a la diferencia de perspectivas sobre el mismo tema, no solo en la literatura y en la narrativa, sino también en ciencias sociales como el cognitivismo, la epistemología, la antropología, la psicología, la sociología o el derecho. Uno de sus fundadores teóricos, como hemos podido apreciar, fue Heider, quien en 1988 aplicó el modelo fílmico de Kurosawa al estudio etnográfico.

Aunque Ridley Scott adapta un libro previo en el que se narra con detalle el proceso judicial que desembocó en el duelo entre Jean de Carrouges y Jacques Le Gris, tratando de llevar a cabo una investigación previa lo más rigurosa posible sobre la base de las evidencias físicas de la época, la adaptación fílmica realiza algunas modificaciones de perspectiva, como observaremos con detalle más adelante. La más evidente, y que se identifica con la obra de Kurosawa, es sin duda la presentación de las tres narraciones de los afectados de forma segmentada (Jean de Carrouges, Jacques Le Gris, y, finalmente, Marguerite de Carrouges). En consecuencia, se crean tres perspectivas complementarias que ayudan a desentrañar el misterio judicial.

Si en la obra de Jager no se deja más que entrever la opinión del autor acerca de la veracidad del testimonio de Marguerite, Ridley Scott vuelca en la película todas las pistas posibles para demostrar al espectador que una de las versiones es más verdadera u objetiva que el resto¹⁵. Esto difiere de la obra de Kurosawa, tal y como afirma Sanahuja: “Cada uno de esos relatos se presenta como una ‘historia dentro de la historia’, lo que acentúa su aparente realismo, sin presentar al final ninguna de ellas como verdadera. Por el contrario, *Rashōmon* nos muestra que todas ellas, desde un particular ángulo, son verdaderas, pero esa verdad es contingente y se explica en función del contexto, antecedentes y condicionantes de cada personaje” (2013: 36-37). El “efecto *Rashōmon*” se propone contraponer los múltiples puntos de vista acerca de un evento para negar la existencia de una realidad objetiva: “Each account of the samurai’s death is both coherent and plausible; the effect lies in that the death of the nobleman is the responsibility of a different person in each narrative and each account appears equally plausible” (Anderson, 2016: 254). Jager parece seguir esta estela en su historia novelada, recopilando las distintas fuentes y mostrando con exactitud los datos judiciales recopilados, sin extremar la ficción

¹⁵ Los testimonios de los tres principales implicados, proferidos en francés normando, se conservan en latín en una única copia manuscrita de diez folios. El autor del libro ha reflexionado sobre sus elecciones al momento de la construcción narrativa: “So a key question for my narrative was how to present the two sides of the story, giving each its due [nótese que aquí se tienen en cuenta dos, acusado y acusadores, mientras que la película añade un tercero, en un gesto más progresista, en pos de criticar también el accionar del marido]. Rather than trying to present the two versions side by side, which would make for an awkward, jumbled narrative, I decided to let Marguerite tell her story first, as it were, and then to surprise the reader two chapters later with Le Gris’s formidable defense, during the Parlement’s inquiry –thus sowing doubt in the reader’s mind about Marguerite’s earlier account” (Jager, 2016: 200). A continuación agrega que muchos podrían señalar que esto otorgaría cierta ventaja a la versión de Marguerite porque al escuchar o leer testimonios uno se suele quedar con esa primera verdad. De cualquier modo, explica, su voluntad de generar confusión en el lector es adrede, en pos de acercarlo a lo que había sentido la población de la época con el caso.

al punto de aportar pruebas judiciales complementarias o ficticias que hagan al lector decantarse por un contendiente u otro.

Ridley Scott lleva más lejos la caracterización de los personajes y su literaturización en la tercera parte de la película, "The Truth according to the Lady Marguerite", donde, como adelantábamos al inicio, el segmento "the Truth" del título permanece unos segundos más en la pantalla que el resto antes de acompañarlo en el fundido a negro. Esto indica al espectador que esta, y no otra, es la verdad de lo ocurrido, a pesar de que sea la versión que más ficción incorpore con respecto al libro de Jager al relatar la vida cotidiana de Marguerite y su carácter e independencia en la gestión de las posesiones de Jean de Carrouges en ausencia de su marido. Se trata de un tipo señalado de "intrahistoria", la intrahistoria femenina que la aleja de las visiones contrapuestas de "Madonna-whore" que aportan los segmentos de Jean de Carrouges y Jacques Le Gris y que revela la verdad de la mujer que ha permanecido sin voz a lo largo de la historia. Esto no ocurre en el primer relato de *Rashōmon*, donde el foco no es la agresión a la mujer, sino las consecuencias que esto tiene en el honor del marido, hasta el punto de salpicarla a ella misma de la culpabilidad por su presunta violación:

The popular memory of seeing *Rashōmon*, constructed mostly by male critics, tends to focus more on the death of the samurai than on the experience of the woman. Recent viewers see this scene variously as the lady's calculated and brave strategy to prevail over the bandit and limit the risk to her person and/or her husband; as the lady's authentic, personal, and spontaneous sexual response to the bandit's advances; as the lady's reluctant submission to the bandit's desire, leading to her inability to fight off his assault; or finally as the bandit's forceful assault or rape of the resistant noblewoman. The firmness with which many viewers report that an assault or rape occurred is quite striking, when in fact different versions and interpretations of this encounter are carefully presented by Kurosawa [...]. In the lady's and the woodcutter's versions, there is no embrace or kiss. In the husband's version, the lady goes off with the bandit willingly, not with an embrace or kiss, but bearing a look of great beauty, which greatly disturbed the husband nonetheless. In the bandit's version, the kiss is most important. This is an example of the *Rashōmon* effect (Anderson, 2016: 255-257).

Pese a los paralelismos que pueden observarse entre las narrativas que presentan Kurosawa y Jager, ¿existe realmente un "efecto *Rashōmon*" en la adaptación fílmica de Ridley Scott? Si bien el recurso se encuentra presente, menos con un propósito filosófico que político (en su función) y policial (en su forma), este parece romperse definitivamente con la tercera declaración, la de la mujer, que percibimos, a todas luces, como la verdadera. Frente a su fuente de adaptación y a la clara influencia cinematográfica, Scott

elige eximir a la mujer del crimen del que no se encontraba nunca del todo liberada, al tiempo que culpabiliza al violador y ridiculiza y critica severamente al marido (y, de manera más sutil, juega con las expectativas y preconceptos del espectador). La credibilidad de Marguerite, aunque se confirma en la tercera parte de la película, podría ser observada ya desde la versión del propio Jacques Le Gris¹⁶. El encuentro romántico que describe o que recuerda Le Gris es incómodo, violento e incluso repulsivo para el espectador. No se muestra como un encuentro amoroso deseado y esperado, sino como un rápido juego de caza en el que Marguerite apenas participa. Aunque no encontraremos la verificación de la perspectiva real hasta el último acto, el “efecto *Rashōmon*” comienza a quebrarse ya durante la segunda parte ante el espectador atento.

3. DEL DOCUMENTO A LA FICCIÓN

El último duelo tiene una duración de dos horas y media y se divide en una introducción (4 minutos), una conclusión (23 minutos) y tres partes (38, 42 y 42 minutos, respectivamente, lo que muestra un equilibrio en el tiempo estipulado para cada versión del relato). Al inicio o cierre de las secciones se incorporan letras blancas en fondo negro para encabezarlas o destacar distintos puntos. En un comienzo se deja en claro que la película está “Basada en hechos reales”; las tres versiones se titulan “La verdad de acuerdo con Jean de Carrouges/Jacques Le Gris/Lady Marguerite”; y luego del epílogo en que vemos a una niña en un campo luminoso y verde con Marguerite se dice que Jean murió luchando en las cruzadas, que Marguerite vivió treinta años de felicidad y prosperidad como señora de la propiedad y que nunca se volvió a casar. Por cuestiones de pertinencia, no nos detendremos con detalle en la ficha técnica. Solo quisiéramos destacar que Lorris Chevalier figura en los títulos como “historical advisor” y que la música, de Harry Gregson-Williams, retoma temas y motivos medievales.

La elección del ordenamiento al interior de la tripartición no es azarosa. De hecho, durante casi la primera hora de película, el público desconoce el dispositivo narrativo y, por ende, confía en todo lo que está viendo. Ya enterado del perspectivismo y de haber sido engañado, mientras transcurre la narración de Jacques Le Gris, cada palabra y cada escena no son de fiar. Finalmente, cuando comienza la versión de Marguerite y se nos aclara desde el principio que es “la verdad”, a la vez de creer en lo escenificado, se realiza un ejercicio comparativo, en especial con la parte de su esposo, con quien comparte más situaciones. Al visualizarse como una verdad que se ocultaba, el resultado de la labor

¹⁶ Esta distancia se incrementa para el espectador contemporáneo, cuyos horizontes y argumentos legales, religiosos y medicinales difieren de los medievales.

retrospectiva podría provocar una mayor indignación que si hubiese sido mostrado directamente.

Como se ha comentado, la película de Ridley Scott se encuentra basada en la novela homónima de Eric Jager¹⁷, publicada en 2004. En su nota introductoria, el autor adjudica la inspiración de la obra al descubrimiento de un informe medieval de la enemistad histórica entre los protagonistas masculinos, Jean de Carrouges y Jacques le Gris. En esta significativa nota, el autor destaca que para el recontamiento de la historia se había basado en todo tipo de fuentes históricas (listadas en Jager, 2021: 260; la minuciosidad va desde aspectos climáticos hasta la cita textual del juramento vasallático), entre las que destacan las *Crónicas* de Froissart (ca. 1390), cercanas a los hechos, donde se topa con el caso por primera vez¹⁸. Su minuciosidad documental le llevó diez años de trabajo. En un artículo de 2016 en la revista *postmedieval*, Jager reflexiona sobre la escritura de no ficción, la historia y la novela histórica¹⁹. Allí señala que uno de los desafíos de escribir sobre la historia es cómo hacer que el pasado tome vida para el lector (193). En este sentido, menciona ciertos detalles históricos que colaboran en que el lector se sienta emocionalmente más inmerso en la escena relatada y compara su tarea de querer comprender el caso con una aventura medieval:

My research for the book was wide-ranging and included such things as arms and armor, castles and fortifications, the history of Normandy, the Hundred Years' War, Paris in the 1380s, the lives of medieval women, the laws about rape in medieval France, and of course the rules and rituals of judicial combat. I studied maps, locating estates held by the nobles and tracing out routes they traveled. I followed the money to figure out what they possessed and what they coveted. I searched out details of the weather in 1386, since the

¹⁷ Profesor e investigador de literatura inglesa en la UCLA, Doctor por la Universidad de Michigan, Jager ha escrito otros libros, como *The Book of the Heart* (un estudio sobre el imaginario del corazón en la literatura medieval). Él mismo admite que la escritura de *El último duelo* distaba mucho de sus anteriores proyectos, que no solo versaban sobre distintos temas, sino que tenían un enfoque enteramente académico y un objeto únicamente literario, sin detenerse en la historicidad. El impulso por zambullirse de lleno en lo histórico llevó al autor a centrarse en las fuentes primarias (crónicas, manuscritos legales, cuadernos de abogados) y, más aún, a viajar para conocer las propiedades de sendos protagonistas y el sitio donde se había llevado a cabo el famoso duelo.

¹⁸ Jager estudia comparativamente las fuentes vinculadas al caso, la mayoría en francés y algunas en latín: "After reading Froissart's account, I was instantly fascinated and wanted to know more. Did the alleged crime really occur? Was Le Gris really guilty? Had Marguerite told the truth? Did other accounts of the case survive?" (2016: 195). Durante este proceso, a partir de silencios e incongruencias, comienza a desconfiar de la fama que tenía el caso como ejemplo de error judicial y de la inocencia de Jacques Le Gris. Una de las omisiones más alevosas en Froissart, quien a su entender pareciera más poeta que cronista en varios pasajes, es la presencia de Adam Louvel, repetidamente citada en los registros de la corte.

¹⁹ Consideramos que la novela histórica se aparta de la historia novelada, o de cualquier otro tipo de narración histórica, en tanto la base argumental es un relato original ficcional. En este caso se trata de una historia novelada. Para más detalle sobre una tipología que tenga en cuenta el balance entre la historia y la ficción, la clasificación de Huertas Morales (2015), sobre todo en sus polos, resulta operativa e ilustrativa: a) historia novelada o novela histórica arqueológica, b) novela histórica de personaje, c) novela histórica coral, d) novela histórica tradicional, e) novela de recreación histórica, f) novela histórica fantástica, g) novela mítico-literaria, h) novela de indagación histórica. Para más detalle teórico sobre la novela histórica y su vínculo con el imaginario medieval, los remitimos a Lacalle, 2019.

story spanned the four seasons of an entire year. Any window onto the era, the places or circumstances of the characters might make their lives a little more knowable (196).

La visita de los espacios en el presente también se revela como un aspecto importante para el autor: "When I looked through the arrow slits in the old, thick walls of the castle keep at Carrouges (being there during one of the coldest, wettest winters on record), or when I stared up at the towers of Count Pierre's palace in Argentan, I could almost feel the dangers and deprivations of life back then" (196). Dicha exploración, explica, lo ayudó a sentir lo que podrían haber experimentado los protagonistas de los hechos. Si bien no se trata de un historiador profesional, sino de un filólogo, Jager realizó varias de las tareas que un historiador hace en su *metier*. Llegó a tomar lecciones de combate con las características que tuvo el del duelo y entrevistarse con Ken Follett sobre su trabajo en la saga de Kingsbridge. Todas estas son formas de sentirse lo más cercano posible, y lograr que el lector tenga la misma vivencia, a ese "pasado inescrutable".

Los orígenes de la escritura del libro, como mencionábamos, los narra el propio autor. La atracción inicial se potencia con la lectura de la descripción de la joven denunciante: "Froissart's portrait of Marguerite is unforgettable: the lady at the field of battle, dressed entirely in black, exposed to the stare and gossip of the crowd, awaiting the duel's outcome, which will also decide her fate" (Jager, 2016: 194). La escena que abre la película, que coloca también en el centro a la mujer y que se retomará hacia el final, muestra la preparación de Marguerite. Luego se da el contexto (29 de diciembre de 1386 en París) y se realiza un plano general que muestra cómo los violentos hechos eran vivenciados como un espectáculo. A continuación, uno de los personajes advierte sobre la prohibición al público de estar armados sin el permiso del rey, describe las reglas del duelo y los contrincantes se preparan. La oscuridad y la nieve presentan un contraste que, tras un silencio y el choque de lanzas, da por comenzada la primera versión de los hechos.

La novela, dividida en dos, relata esta escena en su prólogo por medio del condicional. Esto funciona como puntapié inmersivo que no descuida el margen de lo hipotético. Además, antes se incluyen tres epígrafes y una nota de autor. La primera cita, de Martin Monestier, se ofrece en modo irónico o crítico para poner en evidencia lo caprichoso del juicio por combate, que atribuye el triunfo a la voluntad divina que otorgaría la razón a una parte: "sus elaboradas reglas no dejan nada al azar, con excepción del resultado", reprueba. El segundo epígrafe explicita la fuente: la edición de Buchon de las *Crónicas* de Jean Froissart. Y, por último, una cita atribuida a un abogado parisino de fines del siglo XIV señala que nunca se supo lo que realmente había ocurrido. La nota aclaratoria detalla el trabajo con las fuentes y concluye: "Allí donde estas ofrecen diversas versiones, me inclino por la más probable de ellas y, cuando el registro histórico guarda

silencio, utilizo la deducción y la imaginación para rellenar los huecos, pero siempre escuchando con atención las voces del pasado” (2021: 13).

Así pues, la fidelidad histórica que Jager pretende es tal que su novela se lee como un informe o como un artículo de investigación sobre el cual el autor apenas se atreve a establecer juicios valorativos. Aunque cuida con detalle la transmisión al lector de sensaciones (olores, sonidos y ambientación diversa), la mayor parte del tiempo se refugia tras las palabras de los cronistas medievales: “El cronista difícilmente exagera al afirmar que Marguerite estaba muy nerviosa mientras observaba el campo donde pronto se decidiría su destino. Incluso imagina posible que en esos momentos se arrepintiera de haber llevado sus acusaciones hasta el punto en que había puesto su propia vida, y la de su marido, en tamaño peligro” (2021: 200). Con todo, pese a que Jager deja entrever sus opiniones respecto de la relación entre los dos enemigos y el papel de la mujer en la historia²⁰, es cauteloso y se atiene principalmente a un recontamiento lineal de los hechos. Por otro lado, la película se toma una mayor porción de licencias poéticas y narrativas que, si bien se alejan de la pretendida objetividad del libro, permiten la empatía y el debate del espectador acerca de la obra, especialmente, mediante la inclusión de los juegos de diversos puntos de vista, dentro de los que destaca el de la mujer, Marguerite, quien apenas se nombra en las crónicas y que, por consiguiente, no puede desarrollarse extensamente en la novela. Volvemos aquí al “efecto *Rashōmon*”, que sí se encuentra presente, hasta cierto grado, en la novela original de Jager. En Scott los puntos de vista masculinos distorsionados se contraponen al femenino verdadero. Esto se distancia de la elección del novelista, quien declara abiertamente haber presentado la versión de Marguerite (y por extensión, de Jean de Carrouges) en la posición inicial para que dialogue después con la coartada de Le Gris, de modo que el lector pueda dudar del relato femenino al seguir linealmente el sentir vivenciado en la época. Las consecuencias narrativas, por lo tanto, son distintas en ambas ficciones, pese a que una resulte la adaptación de la otra. Aunque destacábamos el trabajo más fuerte desde lo emotivo en el film, aquí debemos matizar nuestra aseveración inicial: la novela intenta, como vimos, con la abundancia del dato histórico documental, también colaborar con la inmersión emotiva del lector²¹, pero sin el objetivo político explícito.

²⁰ “Las actas no mencionan a Marguerite, así que no sabemos con certeza si estuvo presente ese día, aunque sí que comparecería ante el Parlamento más tarde ese mismo verano” (Jager, 2021: 107).

²¹ Asimismo, algunas expresiones enseñan cierto matiz expresivo y de toma de partido del narrador: “*Es curioso que Beloteau, íntimo amigo de Jacques Le Gris y un testigo clave en su coartada, fuera acusado de raptus durante el mismo periodo en que el escudero fue llamado a París para la investigación del Parlamento*” (Jager, 2021: 151. Nuestro destacado).

Frente a una certeza determinada por la divinidad a partir del resultado de un duelo, en los siglos posteriores se pasó a cuestionar la resolución²². De la documentación comparatista exhaustiva, a comienzos del siglo XXI, surge una versión novelada que busca dar una visión totalizadora de los hechos. La última estación es la pantalla grande, que clarifica para el presente la verdad originaria, pero esta vez con argumentos asimilables y convincentes (ya no solo la justicia divina) para un público actual. A continuación, profundizaremos en el análisis de la película a partir del episodio de la violación, algunos rasgos diferenciadores aportados por cada narrador y, por último, la reelaboración en clave de suspenso, ausente en el libro.

3.1. LA VIOLACIÓN

Por razones que a esta altura habrán quedado claras, el episodio de la violación de Marguerite de Carrouges es central en la trama. La violencia sexual y la marginación de las mujeres, así como la puesta en cuestionamiento de su verdad, son una constante del interés en retomar el imaginario medieval para reescrituras contemporáneas. Esto ocurre, más aún, al tematizar las relaciones feudales. Como ejemplo paradigmático podemos recordar *La catedral del mar* (2006), de Ildefonso Falcones, y su respectiva serie (2018). Por otra parte, en *World Without End* (2007), de Ken Follett, acontece una escena de juicio, aunque aquí con acusaciones más vinculadas a la brujería y mediante una narrativa más tradicional:

La muchacha se dirigió a la catedral el sábado por la mañana, decidida a defender a Mattie estuviera o no presente y a hacer lo propio con cualquier otra pobre anciana sometida a una acusación tan absurda como aquella. ¿Por qué los monjes y los sacerdotes odiaban tanto a las mujeres? Rendían culto a la Santa Virgen pero trataban a cualquier otra fémina como si fuera la reencarnación del propio diablo (Follett, 2013: 567).

Un último ejemplo ilustrativo es el de *La tierra fértil* (1999), de Paloma Díaz-Mas, donde queda patente la rebelión que comete Arnau contra su padre desde su primer acto: la violación de una de sus siervas para marcar la posesión. El administrador de las tierras, Martí Colomer, con el objetivo de congraciarse con Arnau para manejar el feudo a su antojo cuando muriese el padre, le brinda mujeres para tener relaciones carnales. Cuando una noche el padre lo descubre, Arnau es humillado frente a toda su servidumbre. A partir de este episodio, la cólera de Arnau crece y comienza a aborrecer a

²² Por ejemplo, la *Chronique du religieux de Saint-Denys*, compilada en latín ca. quince años después de los hechos, afirma que había sido todo un error y que el culpable era otro sujeto que luego habría confesado.

su padre y a rebelarse contra él para vengarse del agravio recibido. La forma de materializar su vindicta se da en el cuerpo de una mujer:

En una de esas cabalgadas sucedió que una tarde, casi anocheciendo, se le cruzó en el camino una campesina joven, payesa de remensa de su padre [...] como si le hubiese poseído un demonio, no paró de acosarla con el caballo [...] e hizo con ella lo que quiso [...] como si con aquello se hubiese vengado un poco de su padre, porque al fin y al cabo la mujer era payesa de remensa de don Raimón de Bonastre y tomarla así era como si tomase por la fuerza un bien del señor y le perjudicase en lo que le pertenecía. Desde aquel día, lo que hizo aquella vez lo repitió otras muchas, y toda mujer vasalla de su padre que encontraba sola en campos o caminos, fuese joven o vieja, casada o doncella, la tomaba y hacía con ella lo que le parecía, no tanto por el placer que le daba dejar satisfecha su naturaleza como por la ofensa que le hacía a don Raimón en sus vasallas (Díaz-Mas, 1999: 25).

En efecto, esta violencia del señor de Bonastre revela la doble sujeción a la que se hallan sometidas las payesas de remensa, tanto por la inferioridad social de su género como por motivo de la condición subalterna del sistema feudal: “De este modo, se recalca la disponibilidad sexual de estas pobres mujeres campesinas, a menudo forzadas por sus propios familiares a ofrecer sus cuerpos a sus señores con objeto de ganar la magnanimidad del mismo, lo que constituye uno de los varios aspectos de la opresión de la mujer medieval explorados en la novela” (Martínez Góngora, 2012: 66). La opresión de género también alcanza a las mujeres nobles, como la esposa de Bernat Armengol o Tibors de Fenal, cuyo destino se reduce a llorar a sus hijos y maridos, y el suicidio será la única salida, como enseña el destino de Elisenda Guerau, para transgredir la jerarquía de género.

En la película *El último duelo*, la primera noticia que tenemos de la violación se da, a modo de acercamiento inicial con el espectador, a través de alguien que tampoco estuvo presente. En la primera versión de los hechos, con la que se introduce la película, Jean de Carrouges viaja a París para recibir trescientas monedas de oro, a la vez que Marguerite se encuentra en el castillo de Campomesnil en compañía de su suegra. Esta última, desobedeciendo las órdenes de su hijo, parte en una breve travesía durante la cual deja a Marguerite sola en el hogar. Cuando la comitiva de Jean regresa, este nota que su mujer no se encuentra bien y, mientras comen, le pregunta cariñosamente: “Mi amor, ¿qué ocurre?”, pensando en que quizás se habría peleado con su madre. Asimismo, le expresa que la había extrañado (como veremos, el comportamiento dista mucho del que se nos ilustrará en la tercera versión). Tras su alarmada pregunta, ella le confiesa: “Fui violada”. Jean desea saber quién ha sido y si ella le está diciendo la verdad (la interroga solo una vez y en mejor tono, en contraposición a lo que se nos revela en la tercera

historia). Tras el *racconto*, la abraza y le pide perdón por no haber estado para protegerla. Marguerite le ruega que Jacques pague por lo que hizo (esto es una constante de la versión de Jean: se repite poner en boca de ella el germen que catapulta sus posteriores acciones desenfundadas). La escena siguiente nos muestra una ronda de gente sentada: Jean pide ayuda a los suyos. En principio, y pese a las reticencias de su madre al cotilleo, les solicita que difundan lo acaecido. Aquí, Jean está tranquilo y tiene un plan: requerirle al rey el duelo a muerte directamente y la preocupación se concentra en que, si pierde, su esposa sufrirá graves consecuencias.

En la versión fílmica que da Jacques le Gris, el acusado, su compañero Adam Louvel lo acompaña en su visita a la solitaria Marguerite. No hay pudor en mostrar que ingresan mediante el engaño, pero se disculpa y le hace una declaración de amor. Ante la intervención de Louvel, Jacques lo calla y “defiende” a la dama. A pesar de que ella enfatice que está casada, él recalca que la quiere más y que la va a tratar mejor que Jean, quien no la valora. Si bien la dama le solicita que se retire, él la sigue al cuarto. Frente a su pedido de auxilio, Jacques le advierte que si corre la va a perseguir y, desoyendo la negativa, utiliza la fuerza. Es evidente que, durante el acto, en la mente de Jacques se establece un paralelismo con el juego sexual de negativas y persecuciones que lleva a cabo con otras cortesanas al comienzo de la película. Sin embargo, escuchamos, además de los reproches de Marguerite, gemidos cuyo origen aquí no queda claro, y la mujer se rinde tras ofrecer resistencia, dejando que Jacques la tome. No hay ninguna actuación por parte de ella, ninguna proactividad. Su cabeza queda enterrada en el colchón, por lo que el espectador no puede observar su expresión.

Luego del episodio, mientras él se viste, le advierte que no deben contárselo a nadie porque su esposo la podría matar. “No te sientas mal, mi amor. No pudimos evitarlo”, le dice en un llamativo “nosotros” inclusivo. Hasta aquí, muchos de los hechos son trasladables a otras épocas, más luego se incluye una crítica a la mentalidad medieval: cuando Jacques se confiesa ante el cura, el pecado que reconoce es el adulterio que hace mella en un amigo. El padre religioso le explica que lo que había atravesado había sido una prueba, una tentación. La crítica de la ficción es doble: que se ubiquen por encima de la violación tanto el adulterio como la honra del esposo. Más adelante, cuando Pierre le comunica la acusación, Jacques se justifica alegando su falsedad: “Desde luego protesté adecuadamente, porque es una dama. Pero no fue contra su voluntad”. Es decir, no reconoce una violación, sí un adulterio, y se escuda en el sentimiento del amor. Pierre le cree porque lo ve sufriente y le recuerda que siempre lo niegue; mientras no haya pruebas será su palabra contra la de Jean (la mujer no tiene voz sino a través del marido). Cuando Pierre anula la acusación como juez local y ordena que no se propaguen los rumores, concluye que Marguerite lo debe haber soñado. La última recomendación que

recibe Jacques, tras la apelación en París, es recurrir al beneficio de haber pertenecido al clero para ser juzgado por la Iglesia (menos severa con los delitos de violación). Jacques resuelve seguir por la vía legal: "Formalmente no es un delito contra ella. Es un delito de propiedad contra su guardián masculino".

El episodio de la violación es similar en la tercera versión, quizás para mostrar que gran parte de lo visto ya era condenable y jugar con la expectativa del espectador. No obstante, observamos pequeños detalles importantes. En la escalera se ve a la dama más asustada y se modifican algunos planos. Ella pierde sus zapatos en su carrera por la escalera y, en cuanto se ve en peligro, se aparta de las manos de Jacques que intentan tomar sus faldas. Su ruego, el llanto y el "por favor" se enfatizan y cobran más fuerza. Los intentos de zafarse de los brazos de Le Gris también son más intensos y desesperados. Por fin se nos muestra su expresión llorosa durante la violación y una toma lateral revela su semblante desencajado por el horror. Las palabras de Jacques son las mismas: "no pudimos evitarlo", "es nuestro momento". Ella se lava y al regreso de Jean recibimos un enfoque diferente de la cena. Marguerite está ida, con los ojos llorosos. La única que le pregunta preocupada por qué no come es una criada. Más tarde se suman, aunque con tono levemente hostil, su suegra y su amiga, Marie, pero nunca Jean. Cuando su esposo quiere llevarla a la cama, ella le manifiesta: "Tengo que decirte algo". El momento en el que Jean le demanda a Marguerite, "¿Me estás diciendo la verdad?", de la primera versión aquí se repite, aunque de forma más violenta. Se suma un interrogatorio acribillador que pide explicaciones: si no lo había provocado ella, si no había podido huir. El centro es él, no aparecen muestras de compasión y su ira se condensa en ego: "¿Ese hombre no puede hacerme más que maldad a mí?" Jean se desnuda a la par que le espeta a su mujer: "No permitiré que él sea el último hombre en tenerte".

Otro personaje clave en la desconfianza de la verdad de Marguerite es su amiga que, anoticiada de lo sucedido, pasa a actuar distante. De hecho, la culpa y desconfía porque alguna vez escuchó de boca de Marguerite que Jacques le parecía atractivo. El personaje que termina de destrozarse la expectativa de excepcionalidad es la madre de Jean, quien sentencia contundente: "No eres diferente de las chicas que los soldados toman en la guerra. ¿Y ellas se quejan? [...]. Trajiste vergüenza a la familia. La verdad no importa. Yo también fui violada y no me quejé, seguí con mi vida". El Parlamento de París, como broche, cuestiona su verdad (precisamente, lo que la película viene a defender). Las acusaciones pivotan entre reducir su experiencia a un sueño o a su atracción por el enemigo de su marido. La prueba de esta última opción es su embarazo: "La violación no puede causar un embarazo. Es ciencia. Tal vez te gustó más de lo que quieres admitir"²³. El

²³ Resulta especialmente importante destacar aquí que, como se indica en varios momentos de la película, la creencia reinante era que la mujer también debía llegar al clímax durante el acto amoroso para poder concebir

castigo a la mentira es severo para la mujer: podrá ser desnudada y cortada, sujeta con un hierro a una madera y quemada viva. Después de oír las declaraciones, Jean la increpa porque lo estaba avergonzando ante su rey y ante todos por haber dicho alguna vez que Le Gris le parecía atractivo.

El libro de Jager, en cambio, dedica sus primeros apartados al desarrollo pormenorizado histórico fáctico y contextual, y pasa a relatar los hechos recién en el cuarto capítulo de la primera parte, "El crimen de crímenes". Lo primero que se subraya es la falta de contundencia documental: "Apenas sabemos nada de lo que aconteció ese día en la corte [...]. Pasara lo que pasara ese día en el palacio del conde Pierre, el encuentro entre el caballero y el escudero al parecer hizo mella en Jacques Le Gris [...]. Le Gris convocó en secreto a uno de sus amigos más íntimos, Adam Louvel" (2021: 82 y 83). Se agrega que no es claro el porqué del interés de Le Gris por Marguerite y se recuperan distintas fuentes que indican que quería seducirla como hacía con muchas otras mujeres, que el demonio había entrado en su cuerpo, entre otros argumentos. Lo interesante aquí es que los recursos que reemplazan al punto de vista son el coordinante disyuntivo "or" y el adverbio "perhaps" (84). El plan de conquista se relata explícitamente y el episodio de la violación es cercano al del film, con la excepción de que en el informe del libro Marguerite también es vulnerada por el compañero de Le Gris. Para ilustrar la violación se utiliza una miniatura del *Roman de la rose*²⁴. Aquí también se incluye la amenaza de que no diga nada y se agrega un ofrecimiento de dinero que es retrucado mediante el "No quiero dinero, quiero justicia". A continuación, Jager describe la situación de la ley medieval sobre el delito en cuestión, teniendo en cuenta ciertos prejuicios: "A menudo, la gente hoy imagina la Edad Media como un periodo anárquico en el que las violaciones estaban a la orden del día y apenas se consideraban delito [...]. Pero los códigos legales medievales y los archivos de los juicios muestran que la violación se consideraba un delito y un crimen" (2021: 93)²⁵. Aunque su castigo fuese la pena de muerte, se explica, pocas mujeres podían elevar su voz. Además, se detalla algo que ya vimos en la crítica del film: el delito era considerado tal, más por ser contra la propiedad del marido que contra la mujer (se trata de un problema entre dos vasallos de un señor). De hecho, sin el apoyo del esposo o el padre, la mujer se veía imposibilitada de llevar la acusación; algo que no siempre ocurría por el riesgo de manchar la reputación al volver público el hecho.

un hijo (algo que Marguerite tampoco parece haber experimentado con su marido). Por lo tanto, al ser el embarazo de Marguerite quizás fruto de la violación, se deduce y se acusa a la víctima de haber sentido placer, ya que existe en su vientre la "evidencia" del gozo. Este hecho es subrayado por Jager en el texto, cuando se cita la denuncia de Christine de Pizan, que reafirma a comienzos del siglo XV la relación inexistente (y contraria) entre violación y placer (2021: 94).

²⁴ En la versión de Jacques en la película, durante la primera escena de conversación con Marguerite, mientras comían en la carpa, se quiere mostrar que había un entendimiento culto entre ellos: hablan en otros idiomas y comparten lecturas. Él destaca al *Roman de la rose*, pero ella prefiere la cortesía de *Perceval*.

²⁵ "[D]elito y un crimen" se corresponde con "[f]elony and capital offense" en el original.

Existen, finalmente, algunas cuestiones sustanciales acerca del gran crimen que desencadena el núcleo narrativo de la obra y para las que es necesario recuperar el hipertexto de Jager. En primer lugar, como hemos señalado, resulta especialmente importante el hecho de que el posicionamiento ideológico en sendas obras, aunque cercano, no se encuentra perfectamente alineado. Como indica Jager en el artículo posterior que sirve como mapa de ruta de su novela, la disposición de cada una de las narraciones es una elección bien medida para calibrar la recepción del lector. El autor ofrece en el libro un informe detallado y chocante del maltrato que sufre la dama a manos de Le Gris y su vasallo. Con todo, elige presentar esta primera historia para después contrarrestarla con la coartada de Le Gris. Si bien el texto adopta una posición específica en dirección contraria a la historia oficial (“I began to doubt the consensus view that it all had been a case of mistaken identity –that Le Gris had actually been innocent and that Marguerite had accused him ‘in honest error’” [Jager, 2016: 195]), al dejar un resquicio final de duda en el lector no se posiciona de forma tan clara como lo hace la adaptación fílmica²⁶.

Esto nos conduce a la segunda de las grandes discrepancias entre la novela y la película, que resulta en una de las diferencias más sutiles pero reveladoras entre ambas versiones: la diversidad en la defensa de Le Gris frente a la acusación de Marguerite. Por un lado, Jager muestra cómo Le Gris da una coartada frente al Parlamento que resulta convincente: “Studying the Parlement’s report, with its summary of the testimony on both sides, I of course had to reckon with the fact that Le Gris adamantly denied everything Marguerite had said, offering a detailed alibi not just for the day in question, but also for the entire week, along with an explanation of why Marguerite had accused him in the first place” (2016: 200). Efectivamente, el autor da un recontamiento exacto, basado en fuentes primarias de las notas que se tomaron durante la investigación, de cómo Le Gris niega rotundamente haber visto a Marguerite desde hacía un año: “Esta parte del testimonio tiene la patente intención de mostrar que Le Gris no estuvo en Capomesnil en la fecha del supuesto crimen y que, por tanto, no podía ser culpable de la violación. Pero, de forma indirecta, sugiere también que podría tratarse de un caso de error en la identificación. Puesto que Marguerite había visto a Le Gris solo en una ocasión previa, más de un año antes del presunto crimen, tal vez acusó al hombre equivocado del ataque, si es que realmente se produjo” (2021: 139). Le Gris va incluso más lejos al sugerir

²⁶ “Nunca sabremos con certeza qué le sucedió a la dama en el solitario *château*. Aunque parece que el propio abogado del escudero sospechaba de la culpabilidad de su cliente, algunos cronistas dudaron de la palabra de Marguerite y muchos historiadores, a lo largo de los siglos, han coincidido con ellos y han planteado toda una serie de dudas sobre el famoso crimen y sobre el juicio y el duelo que lo siguieron. Pero muchos otros, tanto entonces como ahora, han creído a la dama y dado crédito a su relato, cuya veracidad ella mantuvo bajo juramento en repetidas ocasiones y sin vacilar, a pesar del gran riesgo que corría personalmente por ello, en la corte más alta de Francia” (Jager, 2021: 238).

que Carrouges estaba tratando de coaccionar a su mujer para denunciar una violencia que había sufrido a sus propias manos y manchar así el nombre de su enemigo.

Por otro lado, en la película se observa una variante sobre este hecho, ya que Le Gris niega frente al rey haber conocido carnalmente a Marguerite, pero en privado, como hemos apuntado, admite ante su señor haberse acostado con la dama. La película enmarca la versión de Le Gris —su verdadero relato frente al verdadero juez, que no es Dios sino el espectador— como una enfermedad amorosa que implica pasión y va más allá de las leyes de los hombres. Y en la que se incluye a Marguerite como un sujeto activo y voluntario. Aún en la verdad de Le Gris, la escena amorosa sigue siendo, a todas luces para el espectador actual, una escena donde la expresión de la mujer queda oculta e inescrutable y sus palabras son ruegos. ¿Trata Jacques de convencernos, al igual que persuade a las personas de su alrededor, de que realmente ama a Marguerite? Y, en caso de que sus sentimientos sean realmente honestos, ¿denuncia el film un tipo de intimidad física desde una posición de poder que desoye por completo la autonomía femenina?

3.2. NARRADORES NO CONFIABLES

Cada personaje recibe una caracterización diversa de acuerdo con quién domine la perspectiva. Si Jacques es un adulator y advenedizo que consigue el favor de Pierre injustamente según Jean, en su propia versión se muestra fundamental para la gestión económica del duque. Asimismo, y en contraposición a Jacques, Jean se erige fiel, siempre considerando al rey por encima de Pierre, preocupado por su linaje y su descendencia²⁷. En su relato se encuentra muy acentuada la amistad y su carencia de dinero, razón que lo inclina a las batallas. Cuando conoce a Marguerite en casa de Robert de Thibouville se interesa por su apellido antiguo, su dote y su belleza. La gentileza que presenciamos desaparece en la última variante: vemos que Jean es violento con el padre de Marguerite y de las tres virtudes mencionadas solo ve un don en su apellido. Cuando marido y mujer se van a acostar por primera vez, escena clave por su contraste con la violación posterior²⁸, en su versión él le pone una mano en la mejilla y la tranquiliza con cariño. Pero, luego, Marguerite revelará al espectador que las miradas de amor eran, en realidad, de temor y desconfianza. Tras el acto sexual, ella queda doliente y en compañía

²⁷ En la verdad de Marguerite, su marido le recalca que no había tenido ese problema con sus otras mujeres y discuten en varias ocasiones por el tema de la concepción. Somos testigos del destrato que ella recibe, no ajeno a la normalidad de la época, por parte de su suegra (e. g. "Quizás no podés complacer") y los médicos (cuando la estudian aducen un desequilibrio de los cuatro humores o la voluntad de Dios).

²⁸ Otra escena relevante en esta línea es la que ocurre con la yegua en el relato de Marguerite, cuando un caballo se escapa y la monta. Si ella se preocupa por su bienestar y su libertad, el único desvelo de Jean es la consecuencia de reducción de su valor monetario.

de un otro bestial y desinteresado²⁹. Volviendo al relato número uno (la versión de Jean de Carrouges), el reclamo por el terreno de Aunou-le Faucon pareciera ser producto de ver a su esposa nostálgica por su tierra y no por su propio interés.

Cuando la verdad está en manos de Jacques Le Gris resalta el contraste con Pierre en los banquetes que organiza el duque³⁰. Si bien es divertido y mujeriego, también lee en latín, traduce y sabe de números. Por su parte, a su turno, Marguerite también se muestra hábil gobernante, algo que Jean no nos contaba porque solo se observa en su ausencia: cobrando rentas se la ve como una buena señora, inteligente, cuidadosa, compasiva y preocupada por los animales, los campesinos y las cosechas. En la segunda narración, Jacques se nota seducido desde el momento en que se entera que ella también lee en varios idiomas. Hay una escena donde se encuentran solos a la luz de las velas y se besan, pero, como descubrimos, la exhibición se trataba de un sueño del propio Jacques; anhelo que cada vez se va volviendo más tortuoso. En efecto, confiesa a un amigo su amor por Marguerite y este le alienta, diciéndole que tiene más en común con Jacques que con su marido, mas él es fiel a la amistad. El recurso de poner en boca de un tercero palabras contradictorias con otras versiones es una constante en las tres verdades.

Al margen de estas caracterizaciones, hay tres escenas en particular que cuentan un mismo hecho de manera diversa y que consideramos que vale la pena ilustrar. La primera es la que abre las versiones de Jean y Jacques. Durante la batalla de Limoges, el 19 de septiembre de 1370, según el punto de vista de Jean, él desobedece a Pierre y alude al rey favorablemente. Después del combate se lo ve como un buen líder, y Jacques le agradece haberle salvado la vida y le dice que Pierre se enojará por su decisión de perdonar vidas. Para que quede claro el dispositivo cuando se trastoca la linealidad, la primera escena del segundo relato es idéntica, a excepción de que Jacques clama por el rey y se muestra prudente y astuto en la batalla. En cambio, aquí, hasta su propio padre crítica a Jean por su actuación sin medida. Además, hay una multitud de escenas en las que Jacques aparece defendiendo a su amigo de las críticas del conde y de las habladurías y burlas desconfiadas del resto de la Corte.

²⁹ Más adelante, en conversación con su amiga recién casada, Marguerite nos comunica que su relación era repulsiva y lo exterioriza con un discreto: "Mi matrimonio no está exento de problemas". De hecho, cuando Jean vuelve de Escocia, ella dice estar feliz de verlo, pero él no le responde el saludo. Sus primeras palabras son: "¿Perdiste la dignidad? Sube antes de que los demás piensen que eres deshonesto", comentario debido al vestido que su mujer llevaba puesto para recibirlo. Al día siguiente, cuando este parte a París, le prohíbe a su esposa con malos modos que durante ese tiempo deje el perímetro.

³⁰ Constantemente se muestra defendiendo a Jean frente a Pierre y su cercanía es más profunda de lo que se anticipaba en el primer relato (por ejemplo, va a cazar con sus hijos). Siempre que Jean reacciona irascible y lo ataca por culpa del duque, Jacques le sigue hablando de forma mesurada y correcta. En una ocasión, en casa de Pierre, cuando Jean llega de Escocia ya nombrado caballero, el duque se burla y Jacques lo defiende. Sin embargo, Jean actúa prepotente con su amigo por no llamarlo "sir". A pesar de eso, calmo y cortés, Jacques se disculpa, inútilmente, porque Jean lo denigra de nuevo y remarca su condición de escudero frente a todos.



Figura 2. *La verdad de acuerdo con Jean de Carrouges*. Fotograma 6:30



Figura 3. *La verdad de acuerdo con Jacques Le Gris*. Fotograma 42:33

El segundo momento que destacamos se da cuando Jean irrumpe durante un banquete en la corte del duque. Pierre está en el centro de una larga mesa y tiene sentado a su izquierda a Jacques. En la versión de Jean sus palabras son medidas y le cuenta a su mujer que Le Gris no lo miraba a los ojos. Lejos de esto, Jacques lo observa irascible y hostil, como un vasallo que falla porque no obedece a su señor y solo sirve al rey. Le Gris intenta conversar bien e, incluso, lo invita a hacerlo en privado, intentando evitar la humillación pública de quien aún llama “su amigo”. Como recompensa es tildado de adulador y, aunque todos se burlen de Jean, se muestra compungido.



Figura 4. *La verdad de acuerdo con Jean de Carrouges*. Fotograma 24:23



Figura 5. *La verdad de acuerdo con Jacques Le Gris*. Fotograma 55:31

La tercera escena tiene lugar durante la celebración del nacimiento del hijo de Jean Crespin, otro vasallo del duque Pierre d'Alençon y amigo en común de los implicados en el duelo. A ojos de Jean de Carrouges, con su mujer están atravesando un buen momento como pareja y vemos cómo consiente sus caprichos de buena gana. Cuando se saludan con Jacques, a modo de reconciliación por su enfrentamiento del año anterior, todos aplauden y el esposo le pide a Marguerite que le dé un beso a su amigo para mostrar su buena fe.

En la versión de Jacques presenciamos expresamente como, ante el gesto adusto de Carrouges, él es quien ofrece la mano conciliadora en primera instancia y no al revés.

Además, el diálogo posterior se encuentra invertido: se modifican quién dice el nombre del otro antes y el intercambio “Que no haya mala voluntad entre los sirvientes del rey. Ahora nos necesita a todos más que nunca”, con la respuesta “Bien dicho, amigo mío”. En otro orden, el beso que le da Marguerite ocurre más cerca de la boca. Por añadidura, en una escena previa se nos mostraba a Jacques trabajando en la biblioteca cuando Pierre le informa que no va a ir al festejo de Crespin. No obstante, Jacques le replica que él sí concurrirá, con el propósito de curar la herida (la iniciativa se enfatiza suya): por cariño (fue padrino de su hijo) y porque dos vasallos de un mismo señor no deben estar peleados (nuevamente, sobresale su sensatez).



Figura 6. *La verdad de acuerdo con Jean de Carrouges*. Fotograma 27:45

En el relato de Marguerite se reafirma que Le Gris es quien da la mano primero. Por el contrario, la frase que cada uno pronunciaba como reconciliación la profiere el propio Crespin, ninguno de los protagonistas. Ya en pleno agasajo, Marguerite felicita a Jean por la reconciliación y él le agradece el consejo (una vez más, las buenas y mesuradas acciones de Carrouges son, en verdad, producto del asesoramiento femenino).



Figura 7. *La verdad de acuerdo con Jacques Le Gris*. Fotograma 1:00:15



Figura 8. *La verdad de acuerdo con Jean de Carrouges*. Fotograma 27:52

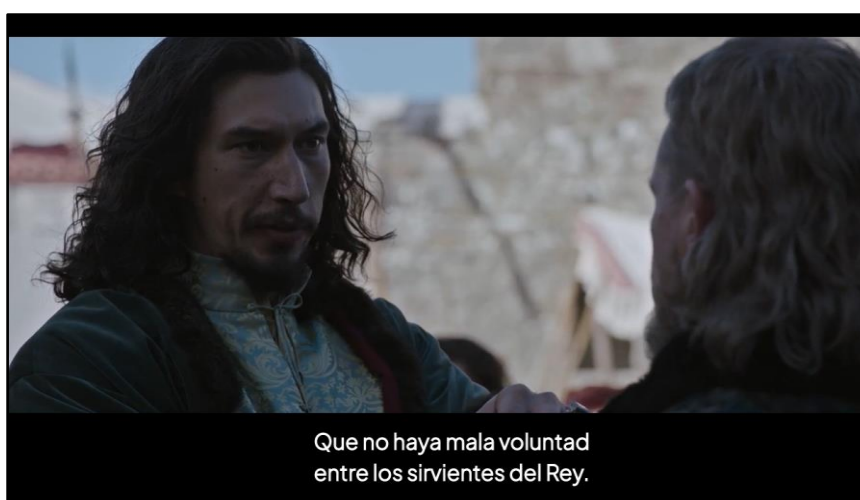


Figura 9. *La verdad de acuerdo con Jacques Le Gris*. Fotograma 1:00:25



Figura 10. *La verdad de acuerdo con Lady Marguerite*. Fotograma 1:28:16
(a continuación, la frase que pronuncia Crespin es la misma que en las otras dos escenas)

Cada nuevo relato nos invita a desconfiar de la versión previa y de su narrador. El contenido de los hechos y la caracterización de los personajes sufren modificaciones. La promesa en tercera instancia de “la verdad” es una obertura intrigante de poder, por fin, saber qué fue lo que realmente sucedió.

3.3 LA PESQUISA

A la materia medieval se le da una forma moderna. En las sucesivas versiones, las escenas que se amplían acontecen en instancias más avanzadas de la narración, lo que colabora con el dinamismo y el suspense del film. En Jager no observamos una voluntad por entregar la información a cuenta gotas, sino todo lo contrario. En la película, la vuelta a narrar los hechos opera al interior del texto como las *laissez* de la épica, mas no en la variación del perspectivismo. Al exterior del texto esto se observa en la *variance*, las reescrituras y las traducciones libres, que llevan a los estudiosos a la búsqueda del *Ur-text*. Podríamos apuntar, en un sentido muy general, que en la Edad Media se daba mayor importancia a cómo narrar que al desenlace³¹. El trabajo diferente de la narrativa se exagera en el presente con el gusto por las series, los *cliffhangers* y el culto a evitar por todos los medios posibles el *spoiler*. El antecedente literario genérico del suspenso es el policíaco. Y en este gusto moderno ingresan ciertos aspectos del imaginario medieval que sí operarían a favor, como el misterio y la religión. La ambientación medieval, o su correspondiente diálogo en el presente, pareciera idóneo para relatos como *El nombre de la rosa* o *La tabla de Flandes*. En términos más generales,

La novela histórica y la literatura medieval tienen algo de relato policial. La intriga o el interés no pasan tanto por el qué sino por el cómo, y por la explicación de la génesis o los detalles de determinados episodios o personajes. Se trata, justamente, de suspender o postergar el final. En parte sabemos qué se nos va a narrar, así que la atención está puesta en otro lado: la nueva redacción de un relato desde otro momento y lugar, a través de la chispa del anacronismo, produce esa nueva ficción (Lacalle, 2021: 77).

Uno de los objetivos de la revisión histórica de develar algo que estaba oculto, o contar con ciertos detalles o mayor precisión los hechos, es la reivindicación de las voces calladas. Esto se lleva a cabo en obras de diversos medios, entre las cuales queremos resaltar algunas que trazan un camino similar al de *El último duelo*, fusionando, en ciertos

³¹ En relación con la alteridad, Jauss señalaba: “Those features are numerous which, conditioned by the period, often impede the enjoyment of medieval texts for a modern reader who still senses the aesthetic charm of the past: the priority of convention over expression, the impersonality of the style, the formalism of the lyric, the traditionalism, of the epic, the mixture of the poetic with the didactic, the difficult, hermetic symbolism” (1979 [1977]: 183).

casos, géneros o tópicos literarios que no suelen encontrarse con recurrencia conviviendo en la misma obra.

El ejemplo en el que nos detendremos, reciente y contemporáneo a la película, es *Pentiment*, videojuego de Obsidian Entertainment para Xbox Studios lanzado el 15 de noviembre de 2022. Actualmente se puede jugar en plataformas como PC, Xbox o Nintendo Switch. Siguiendo la clasificación de Steam se trata de un juego de aventuras, aunque otros críticos lo acercan a la novela visual (Camacho Lucas-Torres, 2024). Ganó el premio a la mejor narrativa de los 23º Game Developers Choice Awards y el premio al Mejor juego de aventura original de la National Academy of Video Game Trade Reviewers 2022, además de estar nominado a otros galardones como los 19º BAFTA Game Awards o los Golden Joystick Awards 2023 (FilmAffinity, s.f.). Entre los atractivos lúdicos emerge su estética, puesto que se encuentra enteramente dibujado en dos dimensiones, emulando el estilo de un manuscrito iluminado del siglo XIV, similar a aquellos extraídos de verdaderas crónicas medievales con los que Jager ilustra *El último duelo*. Los parlamentos de los personajes varían en su grafía (e. g. gótica para los eclesiásticos, más rudimentaria para los campesinos, de imprenta para los eruditos).

El primer arco narrativo gira en torno a la figura de Andreas Maler, un maestro artista que trabaja iluminando manuscritos en uno de los últimos *scriptoria* del monasterio de Keirsau en los Alpes Bávaros. El juego se inserta en “un momento de grandes cambios políticos y religiosos” (FilmAffinity, s.f.), en el que los personajes dialogan de forma continua acerca de múltiples obras literarias, filosóficas y religiosas de gran difusión gracias a la imprenta. He aquí el disparador: cierto día, un noble mecenas del monasterio, el barón Lorenz Rothvogel, aparece asesinado. El acusado es el mentor de Andreas, un anciano monje; pero como se intuye que, en realidad, no ha podido ser el perpetrador del crimen, en la búsqueda de su defensa el jugador deberá ponerse en la piel de Andreas y recorrer tanto el monasterio de Keirsau como el pueblo de Tassing. Con este objetivo, deberá interrogar a sus habitantes y establecer una hipótesis acerca del posible criminal, uniendo pistas para, al final, llevarlo ante la justicia.



Figuras 11-12. Estética de *Pentiment*. Obsidian Entertainment



Figura 13. Miniatura que utiliza Jager, perteneciente al *Roman de la rose*, para ilustrar la violación (2021: 91)

Una de las sospechosas, como se puede descubrir mediante el arte detectivesco del juego, es una monja de un monasterio contiguo llamada Matilda, exiliada tras ser víctima de un intento de abuso sexual por parte del barón durante uno de sus paseos por el bosque. El ataque a la monja no es un acontecimiento aislado. En el videojuego se indica, a través de conversaciones con los distintos personajes, que el barón Rothvogel ha abusado de su poder sobre la población de Tassing en muchas ocasiones. De hecho, varios habitantes del pueblo lo habían acusado de acosar a jóvenes e, incluso, de ser el responsable de la muerte de algunos vecinos (entre ellos, la hija de uno de los sospechosos, que muere embarazada de un hijo del barón). El videojuego no señala en ningún momento a un determinado personaje como el criminal definitivo. Por consiguiente, el jugador tendrá que resolver frente a la comunidad quién, a su entender, es el culpable para que la población lo juzgue y ejecute. Tampoco se revelará al verdadero responsable, de manera que el jugador nunca estará del todo seguro de haber elegido al indicado.

Resulta evidente la inspiración temática, argumental y ambiental de los creadores de *Pentiment* en la novela estrella de Umberto Eco *El nombre de la rosa* (1980). Esta referencia se puede apreciar de forma intencionada por medio de un guiño, o *easter egg*, dentro del juego en el momento en que, en la piel de Andreas Maler, debemos introducirnos a escondidas en la biblioteca del convento de las monjas a través de un pasadizo secreto en busca de un libro donde se muestre un registro de todas las monjas. El propósito es contrastarlo con la estancia de Matilda en una ermita. Entre los códices que pueden consultarse en la biblioteca destaca un manuscrito que Andreas reconoce como la *Historia de labyrintho librorum*, donde se reproduce con exactitud el famoso plano de la biblioteca laberíntica (y prohibida) que exploraron, a su vez, los personajes detectivescos Guillermo de Baskerville y Adso de Melk. Por si el jugador no reconociese esta referencia, los diseñadores del juego introducen una reflexión del propio Andreas levemente escondida, ya que aparece si al comienzo del juego se ha elegido, como uno de los rasgos de sus saberes y carácter, que el protagonista haya estudiado durante un tiempo en el norte de Italia. En ese caso, nuestro personaje pensará para sí mismo “I believe a Bolognese professor told me a tale about such a place in Piedmont”, homenajeando al maestro italiano.

En *Pentiment* encontramos, como ocurre en *El último duelo*, una historia narrada, en principio, a través de un avatar masculino, con las mujeres actuando en un segundo plano y, por lo general, desde un papel de víctimas. Pero, como afirma Camacho Lucas-Torres, “la crítica social es el motor que mueve este título, y el papel de las mujeres en el devenir de la historia es uno de los temas que gritan con más fuerza” (2024: 9). *Pentiment* sitúa la voz femenina de todos los estamentos (campesina, eclesiástica o noble) en una

posición notable a través de la interacción y la escucha con las mujeres del pueblo de Tassing y del convento. No solo aprendemos de ellas y de su posición en el mundo gracias a las entrevistas que Andreas debe realizar en busca del núcleo del misterio que envuelve el juicio del asesinato, sino que somos invitados a escuchar sus conversaciones en torno a la rueca, la costura y otras labores cotidianas. Las mujeres son la voz y la sabiduría del pueblo de Tassing y es un privilegio poder asistir a sus conversaciones.

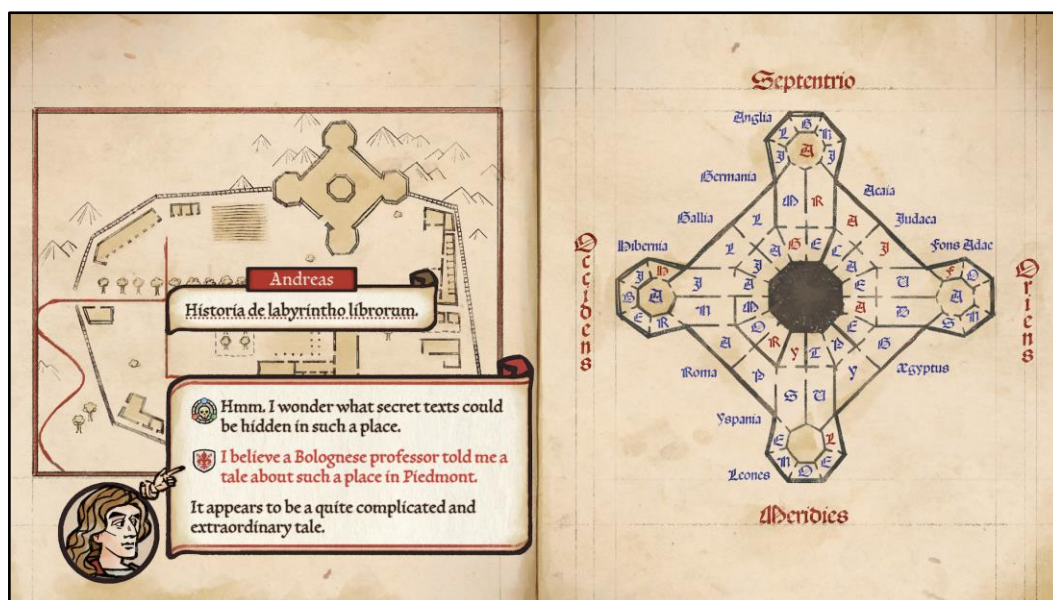


Figura 14. Escena en la que se muestra la referencia a *El nombre de la rosa* dentro del videojuego *Pentiment*
Fuente: Hansen, 2022.

Pentiment no es el primer videojuego que hereda esta fusión poco explorada del género detectivesco situado en un ambiente medieval. Uno de los que inauguró este camino en España fue *La abadía del crimen*, desarrollado por Paco Menéndez y Juan Delcán en 1987, posteriormente adquirido por Opera Soft. En este otro videojuego, los creadores trataron de confeccionar una adaptación fiel a la obra de Eco, influida especialmente por la adaptación fílmica dirigida por Jean-Jacques Annaud en 1986. Allí, el jugador controla al monje franciscano Guillermo de Occam (referencia al personaje histórico Guillermo de Ockham quien, a su vez, fue la inspiración para Guillermo de Baskerville) y a su aprendiz Adso en la investigación de una serie de asesinatos que ocurren en una abadía italiana. Frente a la falta de respuesta del autor ante la petición de los creadores de conservar el título de la obra original, el juego se publicó con un título alternativo, pero claramente evocador (Frankie MB, 2021). Actualmente puede jugarse una remodelación, modernizada por Manuel Pazos y Daniel Celemin, que mejora los gráficos y los acerca a la adaptación cinematográfica de la película.

La conjugación productiva entre el género detectivesco y la ambientación neomedievalista se desarrolla en otras obras narrativas de las que un buen ejemplo es la saga de la *Guardia* de la ciudad de Ankh-Morpork, parte del mundo fantástico de Terry Pratchett³². El autor logra enhebrar, en clave cómica y sarcástica, el misterio de la novela policíaca con la fantasía neomedievalista, especialmente a través del protagonista de las novelas, el jefe de la guardia de la ciudad y detective Sam Vimes. Los libros de Pratchett ponen en diálogo los códigos y tópicos del *noir* con los de la fantasía épica situada en un ambiente neomedieval, consiguiendo un efecto extraño y paródico, como al juntar dos sabores insospechados:

In another space entirely, it was early morning in Ankh-Morpork oldest and greatest and grubbiest of cities. A thin drizzle dripped from the gray sky and punctuated the river mist that coiled among the streets. Rats of various species went about their nocturnal occasions. Under night's damp cloak assassins assassinated, thieves thieved, hussies hustled. And so on (Pratchett, 1989: § 18-20).

Finalmente, T. Kingfisher, nombre de pluma de Ursula Vernon, ganadora de los prestigiosos premios Hugo y Nebula, puede destacarse en la exploración y unión de géneros literarios como el policíaco, el terror y el romántico dentro del ambiente neomedieval, generalmente más propicio a la epicidad (vid. Montaner Frutos, 2024) que a la resolución de misterios. Podemos destacar, en este aspecto, los libros de la saga *The Saint of Steel: Paladin's Grace* (2020), *Paladin's Strength* (2021), *Paladin's Hope* (2021) y *Paladin's Faith* (2023).

Podemos observar, como intentamos demostrar muy someramente, cómo la ficción de misterio o de suspense que trata de investigaciones criminológicas no solo es capaz de fundirse con una narración ambientada en el período de una Edad Media con pretensiones históricas (en el caso de la celeberrima obra de Eco y la historia novelada de Jager), sino también de trascender hasta la Alta fantasía, género relacionado con los códigos y las características de la épica. En añadido, esta conjunción se manifiesta tanto en el medio literario como en sus trasposiciones o reelaboraciones audiovisuales, cinematográficas o de videojuegos. Todo esto con una funcionalidad, en parte, vinculada con la pretensión cómplice de un rol más activo y participativo del espectador o jugador.

³² La saga está compuesta por las novelas *Guards! Guards!* (1989), *Men at Arms* (1993), *Feet of Clay* (1996), *Jingo* (1997), *The Fifth Elephant* (1999), *Night Watch* (2002), *Thud!* (2005) y *Snuff* (2011).

4. LA FUNCIÓN DE INTERPELACIÓN

Si el propósito del libro de Jager era la minuciosidad histórica en búsqueda de la visión total y no parcial de una verdad cuestionada, la película de Scott realza la reivindicación de la verdad y la voz del personaje de la mujer violada, Lady Marguerite. Debido a su relación con el rey y el conde, Jacques Le Gris se erige como el protegido del poder y de la historia³³. Debido a su mera condición de varón noble, Jean de Carrouges se nos presenta en el film como custodiado por lo cultural y sociopolítico.

Algunos críticos prefieren hablar de “transposición” en lugar de “adaptación” para definir el proceso por el que una novela pasa a la gran pantalla, ya que observan un cambio sobre la materia significativa, aunque únicamente sea por la alteración de medios. Este es el caso de Steimberg, quien recalca la importancia de los discursos sociales en la transposición: “Sobre esa materia significativa se producirán los discursos sociales, y es obviamente imposible que en el caso de las transposiciones se produzca un cambio de materia significativa que no vaya además acompañado por un cambio de discurso social. La más sumisa intención novelística, por parte del transpositor cinematográfico de una novela realista, no le permitirá sin embargo situar a su producto en el mismo campo intertextual que define a la obra transpuesta” (1998: 23).

Basándose en este autor, Bermúdez define la transposición semiótica como “la operación social por la cual una obra o un género cambian de soporte y/o de sistema de signos” (2008: §2) y hace hincapié en las dos vías de transposición posibles que plantea Steimberg: la primera serviría para asentar la lectura e interpretación originales, mientras que la segunda produciría, en palabras del autor, “un efecto de desconfirmación” (§15), rompiendo así con el texto original o, siguiendo la teoría de Genette (1982), hipertexto. Musante y María Fernanda se basan también en este último para trabajar sobre esta transformación y afirman que: “En cada transposición (hipotexto literario-hipertexto audiovisual) hay una resignificación de la obra transpuesta; y, esta resignificación será expresada de acuerdo a cómo el creador del hipertexto audiovisual haya leído el texto literario original y cómo se haya apropiado del mismo” (2019: 3).

La adaptación que hace Ridley Scott de la obra de Jager ha sido conceptualizada como una nueva versión de *Rashōmon* ambientada en la Edad Media (Rodríguez, 2021). Como hemos indicado a lo largo de este artículo, la película de *El último duelo* no se podría incluir tan nítidamente en esta categoría que caracteriza la exposición de la

³³ En el diario del abogado de Le Gris, Jean Le Coq, según nos relata Jager, se lista una serie de consideraciones a favor y en contra de su cliente, a la que se suman sus propios pensamientos sobre el caso. En estas cavilaciones se indica que desde 1354 no se autorizaba un duelo por violación. Esta decisión inusual, dada la división de bandos, respondería a razones más políticas que legales. En este sentido, debemos tener en cuenta que si bien la opción del duelo le quita poder de decisión a los monarcas sirve también, en algunos casos, para desentenderse de terciar.

imposibilidad de establecer juicios objetivos. Si Kurosawa y Jager nos tratan de enseñar que la verdad no está al alcance del ser humano -quizás solo puede ser juzgada por Dios, como creían los asistentes medievales al duelo entre Jean de Carrouges y Jacques le Gris-, Scott opta por otra vía: la verdad es la versión de Marguerite de Carrouges y ella tiene la última palabra. Y esto se da porque, como se ha podido deducir del hilo de los apartados previos, el punto neurálgico que se presenta no es, en realidad, el duelo a muerte de los dos hombres, sino la violación y el testimonio de la mujer. Con ello, Ridley Scott trata de recontar la Historia con modificaciones actorales, dando voz a un personaje que en los registros del altercado aparece como secundario, pese a ser la víctima principal.

La exposición de tres versiones consecutivas que vuelven a relatar desde distintas perspectivas los mismos acontecimientos no solo rompe con la dicotomía tradicional de la Edad Media, sino que obliga al espectador a ser un ente activo, un juez a la altura del trono del rey Carlos VI. Esta estimulación, por poco imposición, de ser un espectador activo recuerda al concepto de literatura ergódica acuñado por Aarseth y que se deriva del griego ἔργον “trabajo” y ὁδός “camino”; esto es, el lector debe realizar un esfuerzo para atravesar el texto de la narración. Un ejemplo que da el autor es la obra *Night of January 16th*, de Ayn Rand (1936), en la que se representa un juicio durante el cual el público ejerce como jurado (Aarseth, 1997: 7). La sublimación de esta actitud activa del espectador se encuentra reflejada en otros medios que se derivan de forma directa de la literatura ergódica como son los videojuegos, como intentamos mostrar mediante el breve análisis de *Pentiment*.

En Bildhauer (2016) y Cantor (1991), entre otros textos que analizan la recuperación posterior del imaginario medieval, se subraya su funcionamiento como oposición (ya sea negativa o positiva) y, cada vez más, como espejo del presente. El recurso de la Edad Media en el cine como un pasado mítico, legendario o prehistórico que mencionábamos al comienzo colabora con este sentido comparativo. Ya los usos postmedievales de la teoría de la falsa acusación sobre Jacques Le Gris tenían su basamento en construir en el siglo XVIII la Edad Media como un época oscura, violenta e ignorante. Consciente de la reminiscencia de ciertos prejuicios, Jager describía, como señalamos, la situación de la ley medieval sobre el delito. La película da otra vuelta y conduce la crítica al presente interpelando al espectador. La sentencia de la madre de Jean sobre la inevitable normalización de las violaciones a mujeres que citábamos más arriba tiene su respuesta: Marguerite no va a callar. Su interpelación va a operar en una época donde conviven posicionamientos tan contrarios como reivindicaciones de minorías y aprovechamientos reaccionarios del pasado. La expectativa del ambiente medieval y del combate, quizás, no esperaba los cuestionamientos que, así, llegan a un público específico y, en paralelo, masivo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aarseth, Espen (1997). *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Amy de la Bretèque, François (2004). *L'Imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*. París: Honoré Champion.
- Amy de la Bretèque, François (2022). Cinéma. En Besson, Anne, William Blanc y Vincent Ferré (Eds.). *Dictionnaire du Moyen Âge imaginaire. Le médiévalisme, hier et aujourd'hui* (pp. 100-107). París: Vendémiaire.
- Anderson, Robert (2016). "The *Rashōmon* Effect and Communication Studies". *Canadian Journal of Communication*, 41 (2), 249-269.
- Annaud, Jean-Jacques (1986). *El nombre de la rosa*. Constantin Film, France 3 / Les Films De Ariane, Cristaldi Film / RAI.
- Beatie, Bruce (1988). "Arthurian Films and Arthurian Texts: Problems of Reception and Comprehension", *Arthurian Interpretations*, 2 (2), 65-78.
- Bermúdez, Nicolás Diego (2008). "Aproximaciones al fenómeno de la transposición semiótica: lenguajes, dispositivos y géneros", *Estudios Semióticos*, 4.
- Bildhauer, Bettina (2011). *Filming the Middle Ages*. Londres: Reaktion Books.
- Bildhauer, Bettina (2016). Medievalism and Cinema. En D'Arcens, Louise (Ed.). *The Cambridge Companion to Medievalism* (pp. 45-59). Cambridge: Cambridge University Press.
- Blanc, William (2022). Cinéma d'animation et de fantasy. En Besson, Anne, William Blanc y Vincent Ferré (Eds.). *Dictionnaire du Moyen Âge imaginaire. Le médiévalisme, hier et aujourd'hui* (pp. 107-111). París: Vendémiaire.
- Camacho Lucas-Torres, Jesús José (2024). "Análisis: *Pentiment* (Nintendo Switch)", *NextN*. Recuperado de <https://www.nextn.es/2024/03/analisis-pentiment-nintendo-switch-nextn/>.
- Cantor, Norman (1991). *Inventing the Middle Ages: The Lives, Works, and Ideas of the Great Medievalists of the Twentieth Century*. Nueva York: W. Morrow.
- Chandès, Gérard (2007). *Sémiosphère transmédiévale. un modèle sémiopragmatique d'information et de communication appliqué aux représentations du Moyen Âge* [Dossier d' Habilitation à diriger la recherche]. Université de Limoges. Repositorio institucional https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/docannexe/file/4783/hdr_chandes.pdf.
- Delgado Mastral, Celia Ana (2021). El combate singular épico-caballeresco en el cómic medieval: *Príncipe Valiente* y *El Capitán Trueno*. En Gracia Lana, Julio, Ana Asión Suñer y Laura Ruiz Cantera (Coords.). *Dibujando Historias: el cómic más allá de la imagen* (pp. 181-187). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

- Díaz-Mas, Paloma (1999). *La tierra fértil*. Barcelona: Anagrama.
- Elliott, Andrew (2010). *Remaking the Middle Ages. The Methods of Cinema and History in Portraying the Medieval World*. Jefferson, Carolina del Norte y Londres: McFarland & Company.
- Fernández, Víctor (2021). "El último duelo: El *Rashōmon* de Ridley", *La Henryqueta del cine*. Recuperado de <https://www.henrytecadelcine.com/2021/10/el-ultimo-duelo-el-rashomon-de-ridley.html?m=1>.
- FilmAffinity (s/f). "Todos los premios y nominaciones de *Pentiment: 2021*". Recuperado de <https://www.filmaffinity.com/es/movie-awards.php?movie-id=275020>.
- Follett, Ken (2013 [2007]). *Un mundo sin fin*. Buenos Aires: Debolsillo. Traducción de ANUVELA.
- Frankie MB (2021). "*La abadía del crimen*: Una obra maestra del videojuego español", *VidaExtra*. Recuperado de <http://www.vidaextra.com/analisis/abadia-crimen-obra-maestra-videojuego-espanol>.
- Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil.
- Hansen, Jacob (2022). "Pentiment-Review", *Camereactor*. Recuperado de <https://www.gamereactor.eu/pentiment-1220253/çç>.
- Harguindey, Benjamín (2021). "Crítica de *El último duelo* de Ridley Scott: *Rashōmon* medieval", *Escribiendo Cine*. Recuperado de https://www.escribiendocine.com/noticias/2021/10/12/13727-critica-de-el-ultimo-duelo-de-ridely-scott-rashomon-medieval#google_vignette
- Harty, Kevin (1999). *The Reel Middle Ages. American, Western and Eastern European, Middle Eastern and Asian Films About Medieval Europe*. Jefferson, Carolina del Norte y Londres: McFarland & Company.
- Heider, Karl (1988). "The *Rashōmon* Effect: When Ethnographers Disagree", *Anthro Source*, 90 (1), 73-81.
- Hidalgo, Manuel (2021). "El último duelo: La verdad de los hechos", *El Español*. Recuperado de https://www.elespanol.com/opinion/columnas/20211103/ultimo-duelo-verdad-hechos/624317566_13.html
- Huertas Morales, Antonio (2015). *La Edad Media contemporánea. Estudio de la novela española de tema medieval (1990-2012)*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Jager, Eric (2004). *The Last Duel. A True Story of Crime, Scandal, and Trial by Combat in Medieval France*. Londres: Random House.
- Jager, Eric (2016). "The inscrutable past: Writing narrative non-fiction", *postmedieval*, 7, 193–203.

- Jager, Eric (2021). *El último duelo. Barcelona. Una historia real de crimen, escándalo y juicio por combate en la Francia medieval*. Barcelona, Madrid y México D. F.: Ático de los libros. Traducción de Joan Eloi Roca.
- Jauss, Hans-Robert. (1979 [1977]). "The Alterity and Modernity of Medieval Literature", *New Literary History*, 10 (2), 181-229. Traducción de Timothy Bahti.
- Kline, Daniel y Gail Ashton (2012). *Medieval Afterlives in Popular Culture*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Lacalle, Juan Manuel (2019). "Vigencia de la novela histórica. Un recorrido por aspectos teóricos clave y una primera aproximación a la novela histórica de temática medieval", *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 16, 180-190.
- Lacalle, Juan Manuel (2021). "No hay peor muerte que el olvido". La postergación del final en la novela histórica a partir de *El señor de los últimos días. Visiones del año mil*, de Homero Aridjis. En Bergamo, Edvaldo, Rogério Max Canedo Silva y Ana Mafalda Leite (Comps.). *A permanência do romance histórico: literatura, cultura e sociedade* (pp. 73-87). San Pablo: Intermeios.
- Lacalle, Juan Manuel (2023). "Neomedievalismo: un acercamiento al enfoque y una breve historización", *Calamus*, 7, 1-36.
- Martínez Góngora, Mar (2012). "La Cataluña medieval en *La tierra fértil* de Paloma Díaz-Mas", *L'Érudit franco-espagnol*, 6, 57-72.
- Menéndez, P., & Opera Soft (1987). *La abadía del crimen*.
- Montaner Frutos, Alberto (2024). La Edad Media o la épica perenne. En Carrasco Manchado, Ana Isabel, María Jesús Fuente Pérez y Alicia Montero Málaga (Eds.), *El presente de un pasado imaginario: Edad Media y neomedievalismo en la era digital*. Barcelona: Icaria, 41-77.
- Musante y María Fernanda (2019). "Literatura y cine: del hipotexto literario al hipertexto audiovisual", *1er Congreso Internacional de Ciencias Humanas - Humanidades entre pasado y futuro*. Escuela de Humanidades, Universidad Nacional de San Martín.
- Obsidian Entertainment (2022). *Pentiment*.
- Picatoste Verdejo, Jordi (2021). "Crítica de *El último duelo*", *Mundo Sonoro*. Recuperado de <https://www.mondosonoro.com/criticas/cine-series/el-ultimo-duelo/>.
- Pratchett, Terry (2007 [1989]). *Guards ! Guards!* Nueva York: HarperCollins.
- Pugh, Tison y Angela Weisl (2012). Movie Medievalisms. En *Medievalisms: Making the Past in the Present* (pp. 83-100). Londres: Routledge.

- Rodríguez, Oscar (2021). "The Last Duel: Una 'Rashōmona' medieval", *Cinescopia*. Recuperado de <https://cinescopia.com/the-last-duel-una-rashomona-medieval/2021/10/>
- Sanahuja, José Antonio (2013). "Narrativas del multilateralismo: 'efecto *Rashōmon*' y cambio de poder", *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, 101, 27-54.
- Scott, Ridley (2021). *The Last Duel*. Scott Free Productions, Pearl Street Films, y TSG Entertainment.
- Steimberg, Oscar (1998). *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel.
- Umland, Rebecca y Samuel Umland (1996). *The Use of Arthurian Legend in Hollywood Film. From Connecticut Yankees to Fisher Kings*. Westport y Londres: Greenwood.