

# Cinco versiones de un triángulo: las transposiciones de “La intrusa” de Jorge Luis Borges

## Five Versions of a Triangle: Film Adaptations of “The Intruder” by Jorge Luis Borges

**Alfredo Dillon**

Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, Argentina

Contacto: [adillon@uca.edu.ar](mailto:adillon@uca.edu.ar)

<https://orcid.org/0000-0001-7571-6693>

### RESUMEN

Este artículo ofrece un análisis comparativo de las adaptaciones cinematográficas del cuento “La intrusa” de Jorge Luis Borges, publicado originalmente en 1966. El corpus abarca cinco transposiciones de diferentes países y décadas: *Ghazal* de Masoud Kimiai (Irán, 1976), *A intrusa* de Carlos Hugo Christensen (Brasil, 1979), *Oraingoz izen gabe* de José Julián Bakedano (País Vasco, 1986), *El tres de copas* de Felipe Cazals (México, 1986) y *La intrusa* de Jaime Chávarri (España, 1993). El artículo examina cómo cada película reinterpreta los temas del cuento —el deseo, los celos, la lealtad y la violencia— y reconfigura los personajes principales en función de diversas sensibilidades socioculturales respecto de los roles de género. En todos los films, la construcción cronotópica —necesariamente heterogénea al comparar producciones de cinematografías diversas— reitera el contraste entre dos espacios antagónicos; esa dialéctica espacial se superpone con la dialéctica de género que define los vínculos entre los protagonistas. Al explorar estos films, el artículo indaga en el atractivo universal y la especificidad local de la literatura de Borges, con particular interés en las diversas inflexiones que asumen la masculinidad y la feminidad en las sucesivas versiones audiovisuales, realizadas en contextos culturales heterogéneos. También se abordan algunos desafíos de la transposición audiovisual del estilo narrativo de Borges, caracterizado por la radical subordinación del personaje a la trama.

**Palabras clave:** Literatura latinoamericana; Literatura argentina; Jorge Luis Borges; Cine y literatura; Transposición.

### ABSTRACT

This article offers a comparative analysis of the cinematic adaptations of Jorge Luis Borges’ short story “La intrusa”, originally published in 1966. The corpus covers five adaptations from different countries and decades: *Ghazal* by Masoud Kimiai (Iran, 1976), *A intrusa* by Carlos Hugo Christensen (Brazil, 1979), *Oraingoz izen gabe* by José Julián Bakedano (Basque Country, 1986), *El tres de copas* by Felipe Cazals (Mexico, 1986), and *La intrusa* by Jaime Chávarri (Spain, 1993). The article examines how each film reinterprets the story’s themes — desire, jealousy, loyalty, and violence— and reconfigures the main characters according to various sociocultural sensitivities regarding gender roles. In all the films, the chronotopic construction —necessarily heterogeneous when comparing productions from diverse cinematographies— reiterates the contrast between two opposite spaces: the country and the city, the interior and exterior of the home. This spatial dialectic overlaps with the gender dialectic that defines the relationships between the main characters. By exploring these films, the article investigates the universal appeal and local specificity of Borges’ literature, with particular interest in the various inflections that masculinity and femininity assume in successive audiovisual versions, made in heterogeneous cultural contexts. It also addresses some challenges of the audiovisual transposition of Borges’ narrative style, characterized by the radical subordination of character to plot.

**Keywords:** Latin American Literature; Argentine Literature; Jorge Luis Borges; Film and Literature; Film adaptation.

## 1. Introducción

Jorge Luis Borges publicó “La intrusa” en 1966<sup>1</sup>, como parte de la segunda edición de *El Aleph*; unos años después, en 1970, el cuento pasó a integrar *El informe de Brodie*. Es uno de los textos de Borges más adaptados en el cine, solo superado por “Emma Zunz”, otro relato cuyo título alude a un personaje femenino. Juliana Burgos (la intrusa) y Emma Zunz pueden pensarse como personajes opuestos: la primera es pura pasividad, mientras que Emma parece tener las riendas de su propio destino.

En este artículo nos enfocaremos en el análisis comparado de las transposiciones cinematográficas de “La intrusa”. El corpus abarca películas de distintos continentes y de diferentes décadas, desde Brasil hasta Irán, y desde la década de 1970 hasta los años noventa: se trata, en todos los casos, de “adaptaciones transculturales” (Hutcheon, 2013, p. 145). El análisis de estas versiones audiovisuales no pretende evaluarlas en función de su fidelidad al cuento de Borges —lo que supondría asumir la subordinación del cine a la literatura—, sino dar cuenta de las proximidades y distancias entre los diversos textos.

Consideraremos cinco versiones: la más célebre es la de Carlos Hugo Christensen (*A intrusa*, Brasil, 1979), que sin embargo no es la primera. Tres años antes, Masoud Kimiai había realizado *Ghazal* (Irán, 1976), la primera transposición del cuento. En la década siguiente, en 1986 —año de la muerte de Borges— se estrenan otras dos películas: *Oraingoiz izen gabe* (“Todavía sin nombre”, en euskera), filmada en el País Vasco y dirigida por José Julián Bakedano; y *El tres de copas* de Felipe Cazals (México), que a diferencia de las anteriores no se presenta explícitamente como una adaptación del cuento, sino que constituye una versión libre. Por último, consideraremos *La intrusa* de Jaime Chávarri (España, 1993), película televisiva producida por la TVE en el marco de un ciclo denominado *Cuentos de Borges*, que incluyó otras cinco películas.

El análisis se enfoca en cómo estos films reconfiguran los temas presentes en el cuento —el deseo, los celos, la lealtad y la violencia—, al tiempo que resignifican a los personajes principales a partir de distintas concepciones sobre la

masculinidad y la feminidad. En todas las películas, la construcción del cronotopo —inevitablemente diversa al tratarse de producciones pertenecientes a distintas tradiciones cinematográficas— reproduce la oposición entre dos espacios en conflicto; esta tensión espacial se articula con una dialéctica de género que estructura las relaciones entre los protagonistas.

La relación entre el cine y la literatura de Borges ha sido objeto de varias investigaciones. En este campo, la primera referencia clave es Edgardo Cozarinsky (1981), seguido por los libros de Estela Cédola (1999) y Gonzalo Aguilar y Emiliano Jelicié (2010). A partir de estos estudios, varios trabajos han explorado el interés de Borges en el cine, sus posiciones como crítico cinematográfico en la revista *Sur*, sus trabajos como guionista junto con Adolfo Bioy Casares (con particular atención a la película *Invasión*, dirigida por Hugo Santiago en 1969), la influencia intermedial del cine en la escritura borgeana y, por supuesto, las transposiciones audiovisuales de su narrativa en el cine argentino e internacional, entre otros abordajes (Freire, 2003).

## 2. “La intrusa”, relato local y global

El interés de cinematografías de todo el mundo por la obra borgeana evidencia la universalidad que alcanzó su literatura; no hay otro escritor argentino tan global —y a la vez, tan local—. En su clásico libro sobre Borges, Beatriz Sarlo (2003) lo define como un escritor “en las orillas”, y asocia ese ideograma con los márgenes de la ciudad, pero también con los márgenes de la literatura universal. Sarlo conceptualiza la obra borgeana como “literatura de conflicto” (2003, p. 12): cosmopolita y nacional a la vez, la literatura de Borges es universal pero tiene un anclaje muy concreto en la Argentina.

En 1970, cuando publica *El informe de Brodie*, Borges ya era un escritor consagrado internacionalmente (Sarlo, 2003, p. 111). En esos cuentos, y particularmente en “La intrusa”, reaparecen varios de los tópicos borgeanos: el mundo de los orilleros, la oposición entre el campo y la ciudad, la idea del doble (plasmada aquí en los dos hermanos protagonistas), las virtudes de la lealtad y el coraje. En el prólogo, Borges admi-

te esta recurrencia: “Unos pocos argumentos me han hostigado a lo largo del tiempo; soy decididamente monótono” (p. 1022).

El narrador sugiere de entrada la existencia de más de una “versión” de la historia que va a contar, subrayando el origen oral de la trama (“Dicen (lo cual es improbable) que la historia fue referida...”, [p. 1025]) y, a la vez, evidenciando la prioridad de los argumentos por encima de los personajes en la poética borgeana. El propio Borges, al narrar el proceso creativo de “La intrusa”, señala la prioridad del concepto por encima de los personajes: “Yo empecé por una idea abstracta, lo cual no augura nada bueno; la idea de que la esencial pasión argentina es la amistad” (Borges y Ferrari, 2005, p. 236). También atribuye la idea del desenlace a su madre, Leonor Acevedo (Panesi, 1999, p. 59).

La trama plantea un triángulo que involucra a dos hermanos y a una mujer (la “intrusa” del título). En tal sentido, “La intrusa” se desvía de algunos rasgos con los que suele caracterizarse (más bien: caricaturizarse) la literatura borgeana, poniendo en el centro una pasión amorosa. Los principales núcleos narrativos (Barthes, 1972), que han sido respetados por la mayoría de las versiones cinematográficas, pueden resumirse de la siguiente manera: un hombre se enamora de la mujer de su hermano mayor; el hermano mayor se da cuenta y, para evitar el conflicto, le ofrece compartirla, pero eso no evita que persista el recelo que se ha instalado entre ellos; intentan alejarse de ella, pero fracasan; finalmente, el hermano mayor decide matar a la intrusa para restablecer la armonía fraterna. El cuento ha sido objeto de múltiples lecturas feministas, tanto desde la crítica (Brant, 1999; Di Paolo Harrison, 2019; Fitzgerald, 2006; entre otros) como desde la propia literatura, como en el cuento “Los intrusos” de Martha Mercader (1989).

La prioridad del vínculo entre hermanos no solo remite a la “pasión argentina” de la amistad: también evoca el “mandato” de unidad fraterna postulado en el *Martín Fierro* (“Los hermanos sean unidos, / porque esa es la ley primera”), texto central del canon argentino con el que la obra de Borges ha entablado múltiples diálogos, lecturas y reescrituras. En contraposición con ese

mandato, el cuento alude al episodio bíblico de Caín y Abel (“Caín andaba por ahí” [p. 1027]). Al presentar su relato, el narrador sostiene que en la historia de los Nilsen se cifra “un breve y trágico cristal de la índole de los orilleros antiguos” (p. 1025): la frase puede leerse como una afirmación sobre los códigos de los orilleros, pero también sobre el modo de ser de los argentinos, ubicados en las orillas de Occidente.

Las coordenadas espaciales y temporales del relato son precisas: los hechos suceden en Turdera (al sur de la ciudad de Buenos Aires), “hacia mil ochocientos noventa y tantos”. Los hermanos se llaman Cristian (el mayor) y Eduardo (el menor); la primera vez se los menciona como “los Nelson”, pero luego el narrador aclara que “los llamaban los Nilsen”, y asume esta denominación. También los menciona como “los Colorados”, en referencia a su color de pelo, signo de su genealogía (“Dinamarca o Irlanda, de las que nunca oírían hablar, andaban por la sangre de esos dos criollos” [p. 1025]). La intrusa, que según el relato es más bien una cautiva, se llama Juliana y se distingue de los protagonistas no solo por su género, sino por sus rasgos étnicos: era “de tez morena y de ojos rasgados” (p. 1026). Esa doble diferencia se traduce en la subordinación total del personaje de la intrusa, de quien el narrador afirma que “era una cosa”.

Como en otros cuentos de su obra, Borges elige titular con el nombre de un personaje, pero en este caso no se trata de una protagonista, sino de una mujer que resulta apenas un objeto de conflicto entre los protagonistas. La intrusa no ejecuta ninguna acción ni pronuncia palabra alguna: es literalmente una “sirvienta” que obedece las decisiones de los personajes masculinos, a quienes atiende “con sumisión bestial” (p. 1027). A lo largo de la narración, es objeto de transacciones —sexuales y económicas— decididas por otros: los hermanos la venden para resolver su conflicto; luego vuelven a comprarla. A la vez, paradójicamente, el cuento sugiere que Juliana ejerce un cierto poder sobre estos hombres: el amor que sentían por ella “los humillaba” (p. 1026).

Juliana se ajusta a la definición propuesta por Sylvia Molloy: “El personaje de Borges rara vez es *persona*, sí actante diseminado en el texto”

(1999, p. 70). Molloy postula que en los cuentos de Borges se da una nivelación por la cual el personaje deja de tener prioridad por encima del resto de los elementos narrativos: su existencia se subordina estrictamente a la trama, a tal punto que la ficción borgeana “cuestiona al personaje como unidad mimética, lo fragmenta hasta el anonimato, reduciéndolo a la letra” (1999, p. 69). Sobre este vacío van a operar en gran medida las transposiciones cinematográficas, particularmente los largometrajes, obligados con frecuencia a dotar de psicología y de singularidad a sus personajes, en contraposición con la “trivialidad del protagonista” (Molloy, 1999, p. 88) en las versiones borgeanas.

### 3. Versión brasileña: el verbo se hizo carne

*A intrusa* de Carlos Hugo Christensen (Brasil, 1979) es la versión cinematográfica más famosa de este relato: una fama alimentada por el alto voltaje erótico de la película, que motivó una exigencia de recortes por parte del Ente de Calificación Cinematográfica de la dictadura cívico-militar en Argentina. Al intento de censura —frecuente en la época— se sumó un elemento que agudizó la polémica: el propio Borges rechazó la película, en un gesto que, por otra parte, no era la excepción sino más bien la regla: es sabido que Borges despreció la mayoría de las versiones cinematográficas de sus cuentos.

Christensen —de ascendencia danesa, como los protagonistas de “La intrusa”— fue un director fundamental del cine argentino y brasileño. Empezó a producir en su Argentina natal en la década de 1940; en los años 50 y luego de varios conflictos con el peronismo, emigró a Brasil, donde continuó con su carrera. Pese a lo prolífico y lo innovador de su producción —fue pionero en el tratamiento del erotismo—, con frecuencia ha sido un director olvidado en ambos lados de la frontera (Gil Mariño, 2019). Sin embargo, en los últimos años ha surgido un renovado interés sobre su filmografía, en gran medida gracias a la conservación del filmico por parte de Fernando Martín Peña y a las restauraciones de la Film Noir Foundation.

*A intrusa* es una película brasileña, hablada en portugués, filmada en Brasil con actores

brasileños. La “brasileñización” de la historia implica, entre otras cuestiones, un desplazamiento desde los márgenes de Buenos Aires (Turdera, en el cuento) hacia los márgenes del Brasil: la acción transcurre en Uruguaiana, en el actual estado de Rio Grande do Sul, fronterizo con Argentina —y escenario relevante de otros relatos borgeanos, como “El muerto” y “Emma Zunz”—.

La construcción temporal del film respeta las coordenadas establecidas en el cuento (al comienzo, se nos informa que la acción transcurre en 1897), mientras que el espacio donde viven los Nilsen —presentado por medio de recurrentes planos generales de la pampa, que registran su inmensidad y a la vez subrayan el aislamiento de los hermanos en medio de ese paisaje— bien podría corresponder a la pampa argentina, aunque en este caso se trate de la pampa brasileña. Los personajes circulan principalmente entre tres espacios: el hogar, el prostíbulo y la pulpería. El ambiente remite al cine gauchesco y al western.

Panorámicas del cielo y la pampa, así como planos generales de los hermanos desplazándose a caballo por el territorio, van puntuando la narración y enfatizando la magnitud de la naturaleza. La asociación entre los hermanos y la naturaleza que los rodea alcanza su clímax en la escena del *ménage à trois*, en la que se desata la fuerza de la pasión, en simultáneo con la furia del viento que asola la pampa. En esa escena célebre, el guion explicita la condición primitiva, pulsional, precivilizada de los hermanos, quienes al violar el tabú primordial del incesto quedan identificados con la naturaleza “salvaje”.

En *A intrusa*, el triángulo de personajes principales se superpone con otro triángulo no menos significativo: el que compusieron los nombres de Jorge Luis Borges, Carlos Hugo Christensen y Astor Piazzolla, responsable de musicalizar la película. Esa conjugación de nombres centrales no alcanzó, sin embargo, para sortear la censura de la dictadura, avalada por el propio Borges en un texto titulado “Sí a la censura”, que se publicó en la revista *Somos* el 11 de diciembre de 1981, junto con otra columna escrita por Christensen y titulada “No a la censura”.

La película explicita el versículo bíblico del epígrafe, mientras que el cuento mencionaba la fuente (“2 Reyes, I, 26”), pero no el texto (cfr. Pérez Bernal, 2003). La decisión resulta coherente con una puesta en escena que busca justamente ser explícita, al menos desde el punto de vista sexual, y que subraya el homoerotismo latente en el vínculo entre los hermanos Nilsen. La interpretación de las figuras de David y Jonatán en clave homosexual no es una invención de Christensen, sino que ha sido señalada por múltiples lecturas. Entre ellas, la de Oscar Wilde, quien en su auto-defensa en el marco del proceso judicial por su relación con Alfred Douglas, mencionó a estos personajes bíblicos como ejemplos del “amor que no se atreve a decir su nombre” (en referencia a un verso de Douglas): “El amor que no osa decir su nombre, en este siglo, es el amor de un hombre maduro y un hombre joven, como el que existía entre David y Jonatan” (cit. en Contreras, 2001, p. 376).

La construcción homoerótica del vínculo entre los hermanos es funcional al cuestionamiento que la narración efectúa sobre la masculinidad tradicional. En una operación que se anticipa en 25 años a narraciones de éxito masivo como *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005), el relato pretende deconstruir un estereotipo de masculinidad signado por la violencia física y representa un mundo rural de hombres (gauchos, compadritos, *cowboys*... orilleros) que andan a caballo, son troperos, beben, apuestan en las riñas de gallos, frecuentan el prostíbulo y la pulpería, usan armas blancas y se retan a duelo: una acumulación de elementos que también ha sido leída en clave de “costumbrismo *for export*” (Capalbo, 2011, p. 34).

Como plantea María José Somerlate Barbosa, la película “analiza la misoginia y la violencia del universo ‘viril’ de la región de las pampas, poniendo en jaque muchas nociones tradicionales de lo masculino y parodiando el universo bruto de los machos” (1998, p. 325; la traducción es mía). En la década de 1980, puede leerse una operación similar en algunos poemas de otro artista argentino que emigró a Brasil en busca de mayor libertad —política y sexual—: Néstor Perlongher.

En la decisión de explicitar las connotaciones homosexuales del vínculo entre los hermanos se funda principalmente el rechazo de Borges por la película. Sin embargo, Christensen no fue el primero ni el último en leer el cuento de esta manera: Estela Canto menciona que ella misma le mencionó a Borges su interpretación del vínculo fraterno en estos términos. En *Borges a contraluz*, Canto escribe: “Le dije que el cuento me parecía básicamente homosexual. Creí que esto —él se alarmaba bastante de cualquier alusión en este sentido— iba a impresionarlo” (1999, p. 98).

Según reconstruyen Aguilar y Jelicié (2016), Borges había querido evitar expresamente la interpretación del vínculo masculino en clave homoerótica. En una entrevista con el periodista Osvaldo Ferrari, el escritor había explicado su concepción del cuento:

Voy a mostrar dos hombres que prefieren su amistad al amor de una mujer. Ahora, como el concepto de amistad ha sido contaminado, bueno, por la sodomía, ¿no?, yo pensé: para que nadie pueda sospechar eso, voy a hacer que esos dos hombres sean hermanos. (Borges y Ferrari, 2005, p. 236)

Junto con esta cuestión, lo que Borges rechaza en la película es la presencia del sexo. Ahí donde Borges elige el pudor y la elipsis (“Nadie sabrá los pormenores de esa sórdida unión, que ultrajaba las decencias del arrabal” [p. 1026]), Christensen elige mostrar. El narrador de Borges parece sustentar su relato en los rumores y las versiones que han circulado por el barrio (“dicen”, “parece”, “creo”), es decir, narra desde fuera del hogar de los Nilsen; la cámara de Christensen, en cambio, entra en la casa y en la habitación de la intrusa. Aquello que el narrador literario desconoce (“Esto, y lo que ignoramos, ayuda a comprender lo unidos que fueron” [p. 1026]), la narración cinematográfica lo *sabe*. El narrador de Borges, atravesado por los ecos de la mirada social, juzga los hechos (alude a “aquel monstruoso amor”); la narración de Christensen, en cambio, observa con neutralidad el encuentro sexual del trío protagónico, que funciona en el relato como el clímax que restituye —provisoriamente— la armonía.

El cine hace presentes los cuerpos, que en el cuento eran pura letra, y esa materialidad física será considerada “pornográfica” por Borges, quien utilizará justamente la “obscenidad” del film como argumento para defender la censura aplicada por la dictadura. La puesta en escena del sexo elude el romanticismo y la pornografía; está más bien atravesada por una animalización de los cuerpos y sus pulsiones eróticas. También la violencia física asume una consistencia mucho más concreta que en el cuento, por ejemplo en la escena en la que Eduardo le corta la mano a Daniel Iberra, o en el primer plano del cadáver de Juliana.

El guion incorpora textualmente todas las líneas de diálogo presentes en el cuento. Corresponden al personaje de Cristian, el único que habla, y determinan giros fundamentales en la narración: 1) la invitación a Eduardo a “usar” a la intrusa mientras él se va a una “farra”; 2) la decisión de recuperar a Juliana cuando descubren que ambos la siguen visitando a escondidas; 3) la propuesta de “salir a dejar unos cueros” en lo del Pardo, que en realidad es una excusa para llevarse el cadáver de Juliana; 4) la frase final, en la que Cristian confiesa que mató a la intrusa.

También hay un guiño a la literatura borgeana en la frase “Morir es una costumbre / que sabe tener la gente”, incorporada a “Milonga de João Iberra” (aunque en realidad pertenecía a la “Milonga de Manuel Flores”, incluida en *Para las seis cuerdas*). Además, de boca de un personaje escuchamos: “Un hombre que piensa cinco minutos seguidos en una mujer no es un hombre sino un marica”. La frase —que, en el marco de esta película, sugiere una vez más la homosexualidad de los hermanos, puesto que no dejan de pensar en Juliana— pertenece a otro cuento de *El informe de Brodie*, “Historia de Rosendo Juárez” (1037), que comparte varios elementos con “La intrusa”; entre ellos, una concepción de la masculinidad que implica el desprecio por la mujer.

En el mundo de los orilleros de Borges, dicha concepción está necesariamente asociada al duelo. La película presenta una sucesión de duelos entre los hermanos y otros hombres, aunque parece sugerir que el duelo más importante —el que genera la mayor tensión narrativa, es decir, el

duelo entre Cristian y Eduardo— no se despliega en la pulpería o en la intemperie de la pampa, sino en la cama. La puesta en escena del sexo —ajena a los códigos de la pornografía, pese a la denuncia de Borges— evoca la representación de los duelos entre orilleros, y viceversa: la furia de los cuerpos, su coreografía sincronizada, resulta análoga en ambos tipos de escena. La imagen final —un plano general de los hermanos en medio de la pampa— señala el fin del conflicto y el advenimiento de la reconciliación definitiva. Sobre la pantalla aparece, en portugués, la última frase del cuento de Borges mientras la cámara se aleja, dejando solos a los hermanos en la intimidad de su abrazo.

#### 4. Versión iraní: el sacrificio de la bruja

Menos estudiada que la película de Christensen, *Ghazal*, de Masoud Kimiai (Irán, 1976), fue en rigor la primera transposición cinematográfica de “La intrusa”, realizada en un contexto mucho más remoto. La filmografía de Masoud Kimiai abarca más de 30 películas estrenadas a lo largo de siete décadas: la primera, *Bigane biya* (en español, *Ven, extraño*), es de 1968; la más reciente, *Khaen-koshi* (en español, *Matando al traidor*), de 2021. La crítica suele destacar su segundo film, *Qeysar* (en español, *César*), de 1969, como uno de los principales representantes de la llamada Nueva Ola iraní, coincidente con los movimientos de renovación cinematográfica de la década de 1960 en Europa y en América Latina (y en la que también emerge otro director iraní más familiar para el público occidental, Abbas Kiarostami).

Con guion del propio Kimiai, *Ghazal* se estrena cuando el director ya se encuentra consolidado en el campo cinematográfico iraní. En el film pueden reconocerse varios rasgos considerados como característicos de su poética autoral, como la filmación en locaciones reales, el enfoque documentalizante y un estilo de cámara inquieto (Khosrowjeh, 2015, p. 241). El título de la película alude al nombre de la intrusa, lo que marca una diferencia significativa con las versiones de Borges y Christensen: el sustantivo común despectivo (“intrusa”) deja lugar al nombre propio. Este desplazamiento es consistente con el tratamiento del personaje femenino en la película: a diferencia de las Julianas de Borges y de Christensen,

aquí Ghazal (interpretada por Pouri Baneai) es un personaje más activo, que toma la palabra, decide y expresa su deseo. Contrariamente a lo que podría sugerir el prejuicio orientalista, de todo el corpus de adaptaciones, la intrusa iraní es la menos sumisa.

Sin embargo, ello no implica necesariamente una visión positiva sobre el personaje femenino. Por el contrario, mientras la película de Christensen construye cierta empatía con la intrusa —por ejemplo, en los planos subjetivos que identifican al espectador con la mirada de Juliana, víctima del sometimiento sexual—, en la película de Kimiai, en cambio, Ghazal representa el pecado. En este film será ella, provocadora, quien sugiera por primera vez la idea del triángulo; los hermanos la calificarán como “desvergonzada” y como “venenosa”. La condena moral —que en Borges recaía sobre los tres personajes, y que en Christensen estaba ausente— se reserva aquí exclusivamente para el personaje femenino.

El guion mantiene la misoginia de los hermanos Hojat (el mayor) y Zeini (el menor), quienes constantemente cosifican a las mujeres. Ghazal sigue siendo aquí un objeto de intercambio entre los hombres, una mercancía; basta revisar el modo en que Hojat le presentará la mujer a su hermano, enfatizando tres aspectos: su belleza física, sus habilidades domésticas (“sabe cocinar y lavar”) y su precio (“He pagado un buen dinero para conseguirla”). Para explicarse la atracción que ejerce sobre ellos, Zeini compara a Ghazal con una bruja, otro lugar común del machismo (“Su maldición puede secar todo el bosque”).

“Ghazal” significa en persa “canción” o “poema amoroso”, pero mientras esas composiciones se refieren a un amor sublime, la película presenta un amor viciado, que viene a corromper el afecto que se tenían los hermanos. El guion de Kimiai introduce una modificación significativa en el argumento de Borges: aquí Ghazal es una prostituta desde el principio (“Ghazal nos pertenecía a todos”, dice un hombre en un bar), mientras que en el cuento no sabemos qué hacía la mujer antes de llegar a la casa de los hermanos, y solo tras ser expulsada y vendida por los Nilsen terminará en el prostíbulo.

El mayor contraste con la película de Christensen se da en la representación del sexo, que aquí resulta totalmente elidido: en cada encuentro sexual, la cámara de Kimiai se queda fuera de la cabaña (mientras que la de Christensen ingresaba a la habitación); el espectador solo escucha en *off* las risas de la pareja. En este punto, la poética del director iraní comparte el pudor de la literatura borgeana.

El tema del triángulo amoroso entre dos hermanos y una mujer ya estaba presente en el argumento de la primera película de Kimiai, *Ven, extraño*, que retoma la historia de Caín y Abel, tal como lo hace Borges en su cuento. En la ópera prima del director, el conflicto se resolvía con el suicidio de uno de los hermanos (Shams, 2012, p. 37); en *Ghazal*, en cambio, se respeta la solución ideada por Borges, con la diferencia de que son los dos hermanos (y no solo el mayor) quienes planean y ejecutan el asesinato de la mujer: ambos la apuñalan, y el espectador la ve morir en primer plano.

A partir de una lectura atravesada por la perspectiva religiosa, Hormuz Kéy (1999) propone una interpretación sacrificial de la muerte de Ghazal, considerando que en la poética de Kimiai la idea de “sacrificio” se asocia con una visión política preocupada por la “unidad” de la comunidad nacional (en este caso, preservada por medio de la unión de los dos hermanos). Sussan Shams sostiene una lectura similar, e identifica la “muerte sagrada” como un tópico recurrente en el cine de este director: “Los destinos anunciados de los héroes kimianos nos reenvían al culto del mártir” (2012, p. 41; la traducción es nuestra).

La configuración espacial y temporal —el cronotopo filmico— respeta varios elementos de la versión original. Por un lado, se mantiene la idea del aislamiento de los hermanos, quienes conviven en una cabaña alejada de la ciudad, donde comparten la habitación: cuando acuerden compartir a Ghazal, se turnarán para dormir afuera. El hogar está ubicado en medio del bosque, donde los hermanos trabajan como peones encargados de custodiar una zona dedicada a la explotación forestal. El guion ofrece una explicación para el aislamiento de los hermanos: han tenido que alejarse de la ciudad, donde son temidos

y odiados, por la acumulación de conflictos con otros hombres.

Por otro lado, la acción se traslada al siglo XX: vemos automóviles, trenes y otros signos de modernidad, aunque estos aparecen solo cuando los hermanos abandonan su casa para ir —a caballo, como los Nilsen de Borges— a la ciudad. La narración sugiere que los hermanos llevan una vida premoderna, austera y tradicional, en tanto que la ciudad (el espacio moderno) representa otro estilo de vida, de donde vienen las mujeres y el dinero, y donde —como en el cuento de Borges— circulan las habladurías.

La puesta en escena destaca dos elementos naturales: el agua (vemos varias veces a los personajes lavando ropa; la cámara se detiene particularmente en el registro del río, donde terminará el cuerpo sacrificado de Ghazal) y el fuego (el elemento que mantiene el calor del hogar, que se apaga cuando llega Ghazal, y que en el desenlace terminará destruyendo la cabaña, en un último ritual de purificación). El incendio final determina la resolución del conflicto y la restitución de la armonía fraterna: lo último que veremos será una imagen de los hermanos cabalgando juntos hacia el horizonte, luego de que su hogar —envenenado por la intrusa— quede reducido a cenizas.

La construcción de los personajes masculinos recurre a varios elementos que ya estaban presentes en el cuento de Borges: los caballos, las armas, el alcohol y la violencia. Al describir su crianza en un pueblo, Hojat cuenta: “Lo primero que hacen es darte un arma. Y te suben a un caballo incluso antes de que aprendas a caminar. Te enseñan a ser el dios de la casa”. De esta manera, se presenta una visión tradicional de la masculinidad según la cual el rol de la mujer es atender al varón.

La distinción entre los dos hermanos retoma algunos elementos que aparecen en otras versiones de la historia. En el cuento de Borges, el hermano mayor era el único que tomaba la palabra (y las decisiones); en cierta medida, el hermano menor quedaba asimilado con el silencio y la pasividad de Juliana. La película de Christensen respeta el rol más activo del hermano mayor (Cristian): es quien trae a Juliana a la casa, quien decide compartirla con su hermano

menor, quien decide recuperarla luego de que la venden, y quien decide matarla.

En *Ghazal*, el hermano menor también está feminizado, no por medio de su caracterización física sino de sus acciones: se ocupa de las tareas domésticas (limpia, cose, cocina) y de atender a su hermano mayor. En este triángulo, el conflicto surge no porque el menor esté enamorado de la misma mujer que su hermano, sino porque siente que ella ha venido a reemplazarlo y arrebatarse el amor del mayor. En particular, la película se detiene en el lavado —símbolo de purificación—: esa tarea, que le correspondía a Zeini, quedará en manos de Ghazal cuando ella irrumpa en la casa.

Cuando Hojat le aconseja a Zeini que se case, él le responde: “Ninguna mujer soportará que te lave, te cocine y te cuide. Estaría celosa de mi amor por vos, hermano”. Al igual que en el cuento de Borges, en este hogar de hermanos no parece haber lugar para una mujer. Hojat contrapone explícitamente el modelo de mujer honrada (potencial esposa y madre) con el que encarna la prostituta Ghazal: “Si no tenemos esposas, ¿por qué no deberíamos disfrutar esto?”.

La imposibilidad de formar un hogar con la prostituta se ilustra en una escena que desconcierta al espectador: de pronto vemos salir a Ghazal de la cabaña, embarazada, y surge la incógnita de quién de los dos hermanos será el padre. La imagen resulta ser una broma de la mujer, que simulaba su panza con un montón de ropa que luego tirará al río. Pero deja instalada la inquietud en los hermanos: la llegada de esa mujer a sus vidas solo puede generar conflicto (“Nos traerá el infierno”, dice uno de ellos).

Mientras que en las versiones de Borges y Christensen los dos hermanos habitan un mundo exclusivo, sin referencias a otros familiares, el guion de Kimiai incorpora diálogos en que los hermanos recuerdan a su madre, Bibi (que en persa quiere decir “señora de la casa”), de quien Hojat afirma: “Fue la única mujer a la que he respetado”. De esta manera, la madre (Bibi), modelo de mujer honrada, queda contrapuesta con la prostituta (Ghazal). La figura femenina de Bibi encarna un mandato de reproducción familiar (“Ella decía que moriría feliz si veía a un hijo

mío”), pero la pecadora Ghazal no resulta apta para ese plan.

### 5. Versión vasca: la mujer como amenaza corruptora

La configuración del exterior como amenaza corruptora y de la mujer como vehículo de pérdida son dos elementos que reaparecen en la lectura de “La intrusa” propuesta en *Oraingoz izen gabe* (José Julián Bakedano, País Vasco, 1986). Se trata de un medimetraje de 45 minutos de duración estrenado en un contexto —la década de 1980— marcado por el florecimiento del cine vasco (Fernández Penas, 2016). Su director, José Julián Bakedano, es reconocido no solo por su obra cinematográfica, sino también por su trabajo como crítico y como gestor cultural al frente de la cinemateca del Museo de Bellas Artes de Bilbao (Zunzunegui, 2016).

Los diálogos, como el título del film —traducido como “Todavía sin nombre”, en referencia al crimen “indecible” que cometen los hermanos—, están en euskera: una novedad para la época. Tras la aprobación del Estatuto de Autonomía en 1979 y el traspaso de competencias en materia de cine a la Comunidad Autónoma Vasca “se inició, a partir de 1981, una política de ayudas a la producción de películas de la que se beneficiarían muchos cineastas vascos” (Fernández Penas, 2016, p. 105), entre ellos, Bakedano. *Oraingoz izen gabe* contó no solo con el apoyo del gobierno autonómico, sino también con fondos del gobierno español, a través del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA).

La sinopsis presenta a los personajes principales como “dos hermanos *baserritarras*”, expresión que en euskera significa “agricultor” o “aldeano”. La película se filmó en el Duranguesado, una zona montañosa al sur del País Vasco. Reencontramos aquí el contraste entre la naturaleza y la ciudad, pero ya no se trata de la pampa ni del bosque, sino de la inmensidad de las montañas, donde los dos protagonistas —los hermanos Manuel y Ramón— viven aislados del resto de la civilización. La primera imagen del film es una panorámica del valle, acompañada por música cantada en euskera, y luego la cámara hace *zoom in* hacia la casa de los hermanos, aislada en

medio del paisaje. Este movimiento se invertirá al final, cuando la cámara se aleje desde la casa hacia el valle.

El guion estuvo a cargo de Bernardo Atxaga, un reconocido escritor vasco que en 2019 ganó el Premio Nacional de las Letras en España. Algunos críticos han señalado afinidades entre la narrativa de Atxaga y la de Borges, entre ellas el interés por el género fantástico, la irreverencia ante la tradición literaria occidental y la reivindicación de su condición periférica (Faber, 2004). En términos temporales, la película traslada la acción al siglo XX, como ya lo había hecho Kimiai en *Ghazal*. Cuando los hermanos descubren que ambos han estado visitando a la intrusa en el prostíbulo, a escondidas, la frase referida a los caballos (“De seguir así, los vamos a cansar a los pingos”) se reemplaza por una referencia al combustible (“¿Para qué gastar tanto dinero en gasolina?”).

El cuento de Borges señala que la intrusa “no podía ocultar alguna preferencia por el menor” (p. 1027), dado que él acepta las decisiones del mayor, pero no es quien las toma. La película de Bakedano se hace eco de esa preferencia: la narración se identifica con el punto de vista del hermano menor y, por medio de un *flashback* que muestra el asesinato de Esther (la intrusa), nos revela que él es inocente, pero asume la culpa por lealtad a su hermano mayor.

Justamente, una de las decisiones más originales del guion, que lo distinguen de las demás versiones de “La intrusa”, es la construcción del punto de vista narrativo. Vemos al hermano menor, Manuel, hablando a la cámara como si se dirigiera directamente al espectador, en una suerte de guiño documentalizante. La película avanza por medio de sucesivos *flashbacks* que van ilustrando la narración del personaje. Recién hacia el final, cuando se ilumine el fondo negro detrás de Manuel, nos daremos cuenta de que hemos asistido a su testimonio en un proceso judicial: el presente diegético coincide con el juicio a los hermanos.

Allí radica otra de las invenciones del film: esta es la única versión en la que se hace presente la ley estatal, que por definición permanecía ausente en el cuento de orilleros construido por

Borges (Sarlo, 2003, p. 159), pero que tampoco aparecía en las versiones de Christensen y Kimiai, cuyos desenlaces coincidían con el asesinato de la intrusa. Aquí, en cambio, el espectador es testigo del castigo que reciben los hermanos, quienes terminan en la cárcel, compartiendo la celda como antes habían compartido el encierro en el hogar y el trabajo en el invernadero (otro espacio cerrado).

Mientras que las versiones previas (Borges, Christensen, Kimiai) sugerían la restitución de la armonía fraterna tras la eliminación de la intrusa, aquí el crimen quiebra irremediablemente esa armonía. El último plano muestra a los hermanos en la celda, separados por un contraste de luces y sombras: el encuadre está partido al medio; Manuel (que se declara culpable aunque no participó del homicidio) ha quedado del lado de la luz, y Ramón, a quien no vemos, del lado de la sombra. Aunque están encerrados juntos, la unión de los hermanos se ha fracturado tal como lo había anticipado Manuel: “Una vez rota la rama del cerezo, es inútil intentar devolverla al tronco”.

La metáfora de la rama rota ocupa aquí el lugar que había tenido en *Ghazal* el fuego: símbolo de la potencia destructiva del amor femenino, de un afecto fraterno que se quiebra. Mientras que esos símbolos estaban ausentes en el cuento de Borges, el guion de Atxaga retoma las imágenes botánicas en varias oportunidades: en una conversación en la taberna, el dueño le dirá a Manuel que “la maleza arruina las flores”, en una analogía entre la maleza y las mujeres. La mujer como “mala hierba”, como amenaza que devora y destruye: cuando los hermanos reconocen que ambos están enamorados de Esther, Manuel se lamenta: “También nosotros hemos caído, como todos los demás”. Se explicita acá la idea del amor a la mujer como caída, como pecado (original) que contamina el hogar con la corrupción del exterior.

Bakedano ha dicho que, al leer “La intrusa”, Atxaga y él tuvieron la impresión de que los hermanos eran personajes vascos, y no daneses o irlandeses, como decía el cuento. El director eligió como protagonistas a dos actores no profesionales, porque una de sus preocupaciones principales era lingüística: quería que el euskera

sonara natural en la película (Oter y Zunzunegui, 2016). En el marco de esta construcción ficcional, resulta significativo que el personaje de la intrusa sea el único que habla español. Al igual que en el cuento, la narración transcurre en pocos espacios: el hogar, la taberna, el prostíbulo; solo en este último se habla español. La apertura del prostíbulo “trajo la perdición” al pueblo y a la casa de los hermanos, afirma Manuel.

Como en *Ghazal*, la narración explicita que Esther es prostituta desde antes de conocer a los hermanos; su llegada se asocia con la irrupción de los vicios del exterior en el hogar fraterno, hasta entonces preservado de la corrupción. Si bien Bakedano ha justificado esta decisión apelando al argumento de la verosimilitud, resulta difícil no hacer una lectura política de este contraste entre los hermanos que hablan euskera y la prostituta que habla español.

En la construcción de la mujer como vehículo de perdición —con reminiscencias, por supuesto, de la figura bíblica de Eva—, la película recupera otra operación que ya había aparecido en *Ghazal*: la contraposición entre los modelos de la mujer-madre (símbolo de virtud y pureza) y la mujer-prostituta (símbolo de vicio y corrupción). Cuando Ramón llega con Esther a la casa por primera vez, Manuel acepta a regañadientes la situación, y les hace un pedido: que no duerman en la habitación que perteneció a su madre muerta. En otras palabras, le pide a su hermano mayor que no profane la habitación materna permitiendo la entrada de una mujer indigna. Resuenan acá los ecos de la estructura edípica: los protagonistas están atravesados por la presencia fantasmática de su madre.

La construcción de la masculinidad de los hermanos se caracteriza por los contrastes. Por un lado, aparece la brutalidad de los modales, el alcohol, la violencia; por el otro, la delicadeza (se dedican al cuidado de las flores). La misoginia (sobre todo del hermano mayor) se superpone con cierta feminización (principalmente del hermano menor). Como en *Ghazal*, el primer motivo de conflicto son los celos que siente el menor al verse desplazado por la mujer: “Ramón solo tenía ojos para ella. ¡Con lo que yo había significado para Ramón!”.

Otro rasgo que también estaba presente en la versión de Kimiai (y ausente en Borges) es el reconocimiento del deseo femenino: la narración incluye planos de las miradas que Esther les dirige a los hermanos, sugiriendo que ella desea a ambos, y que no es solo el objeto de una decisión tomada por ellos. Ese deseo, sin embargo, no determina un “empoderamiento” del personaje femenino, sino que deriva en el castigo al que será sometida por haber roto la armonía masculina. La puesta en escena elide los encuentros sexuales: no hay un énfasis en lo corporal, en la dimensión pulsional de ese triángulo amoroso (como en Christensen), sino una perspectiva que interpreta el conflicto en clave moral (como en Borges).

## 6. Versión mexicana: la normalización de los charros

*El tres de copas* (México, 1986), dirigida por Felipe Cazals, es una versión libre de “La intrusa”. Aunque los créditos no hacen ninguna referencia al cuento, el guionista Xavier Robles ha señalado que el film es una transposición: “[Es una] tragicomedia histórica-pasional basada en el cuento ‘La intrusa’, del escritor argentino Jorge Luis Borges, adaptada por mi hermano Jorge Humberto y por mí al contexto chinaco de los años inmediatamente posteriores a la Intervención Francesa” (Robles, 2019). El guion incorpora varios elementos que remiten al texto de Borges: los protagonistas son dos hombres de ascendencia irlandesa —que aquí no son hermanos sino unos charros apodados “los Güeros”— cuya relación se ve afectada por la aparición de una mujer de quien ambos se enamoran.

Fallecido en octubre de 2021, Felipe Cazals fue una figura central del cine mexicano. Dirigió más de 25 películas, entre las cuales se destacan especialmente sus producciones de la década de 1970: el largometraje biográfico *Emiliano Zapata* (1970), estrenado en el sexagésimo aniversario de la Revolución Mexicana, y posteriormente *Canoa* (1975), *El apando* (1975) y *Las Poquianchis* (1976). Varios de sus films comparten el interés por el mundo rural mexicano, así como la incorporación de referencias a la política nacional (Santillán Buelna, 2016) y el trabajo con el género western.

En *El tres de copas*, la acción transcurre en el ámbito rural, como en las versiones ya analizadas de “La intrusa”, pero esta vez se trata de México en la segunda mitad del siglo XIX, tras la Guerra de Reforma (terminada en 1861). Los hechos son presentados por un narrador al que vemos aparecer en los distintos ambientes y épocas, una figura omnisciente que asume la forma de un personaje cuya voz en *off* explica los acontecimientos y anticipa lo que vendrá. Este narrador parece relatar desde el presente (“Aquellos eran tiempos de mucha miseria y desconfianza. Los caminos serranos eran difíciles. Ahora uno agarra el avión”). Las referencias históricas llegan desde la segunda Intervención Francesa (a partir de 1862) hasta la Revolución Mexicana y el posterior “Maximato callista” (1928-1934), caracterizado por la figura dominante de Plutarco Elías Calles.

La película se ajusta a las convenciones del western (evocadas también en la otra versión latinoamericana de “La intrusa”: la de Christensen en Brasil). Los personajes son nómades, acompañados siempre por sus caballos; el territorio mexicano es presentado como un gran desierto en el que no rige la ley estatal, sino los códigos del honor y la lealtad; los protagonistas ganan siempre los duelos, aunque peleen en inferioridad de condiciones; las cartas y el alcohol son sus principales distracciones, mientras que las mujeres solo aparecen como objeto del interés romántico masculino. La apelación al western es funcional al período histórico elegido, previo a la consolidación del Estado en México. La incorporación de referencias precisas al contexto nacional, junto con la irrupción de breves momentos humorísticos, constituyen dos de las particularidades de este film en contraste con las otras versiones analizadas.

Una diferencia significativa con otras versiones de “La intrusa” es que acá los protagonistas, Damián (Humberto Zurita) y Pedro (Alejandro Camacho), no tienen un lazo de sangre, sino que son amigos que “se criaron como hermanos”, según nos cuenta la voz en *off*. Sin embargo, se mantiene la asimetría que aparece en todas las versiones analizadas: “Pedro siempre dio trato de hermano menor a Damián”. La casa de los pro-

tagonistas está en Nochistlán, en el estado de Zacatecas, ubicado en el centro de México. La película comienza justamente con la decisión de los personajes de retornar al hogar, luego de haber participado en la lucha por la independencia (“Ya son muchos los años en el camino... Podríamos tomar mujer, dormir bien, comer caliente”, propone Pedro). Aparece aquí un tópico compartido con *Ghazal*: el del hombre que, al verse envejecer, decide “sentar cabeza” e intenta formar un hogar.

La intrusa se llama Casilda (Gabriela Roel), y como en otras versiones analizadas, se dedica a la prostitución. En este caso, los hombres no la compran, sino que Damián (el “hermano menor”) la gana jugando a las cartas. Es en esa escena cuando aparece la referencia al “tres de copas”, el naipe que da nombre al film, y que alude al triángulo amoroso. Casilda es una mujer ambiciosa, que contrasta fuertemente con las intrusas de las otras versiones; no vacila en robarles a los Güeros ni en abandonarlos cuando así lo quiere. De hecho, uno de los cambios más significativos que presenta esta versión es que los Güeros no matan a Casilda, sino que ellos son asesinados en un acto de venganza, y ella sobrevive (“se da el gusto de verlos enterrados”, dice el narrador). Al final, Casilda tendrá dos hijos gemelos, Pedro y Damián, que sí serán hermanos; la narración deja abierta la incógnita acerca de cuál de los dos amigos habrá sido el padre de los niños.

Un elemento que se recupera del cuento es el intento —fallido— del “hermano” menor de sustituir a la intrusa por otra mujer (“A su vuelta llevó a la casa a una muchacha, que había levantado por el camino, y a los pocos días la echó” [p. 1026]). Otro elemento fundamental que se retoma es la presencia de los chismes que circulan en el pueblo. Con frecuencia, la narración nos permite escuchar los comentarios de los vecinos acerca de los personajes y su convivencia escandalosa con la intrusa. En algunos planos, vemos a los vecinos espionando curiosos lo que ocurre dentro del hogar de los Güeros.

Un elemento común con las versiones previas de “La intrusa” es que, a la vez que presenta las escenas de sexo, la cámara registra al tercero excluido (Damián o Pedro, alternativamente) como testigo incómodo de esas escenas. Por otra

parte, una de las diferencias más significativas entre la película de Cazals y las otras versiones es que aquí desaparece todo elemento que pueda sugerir la feminización de los protagonistas o la existencia de un vínculo homoerótico entre ellos. La masculinidad de los dos hombres se ajusta así al modelo heteronormativo tradicional, en contraste con las fisuras que en los otros relatos introducía el cuidado de las flores (Bakedano), la dedicación a las tareas domésticas (Kimiái), las ambiguas referencias intertextuales a la Biblia (Borges) o, de manera más explícita, las escenas sexuales del triángulo amoroso (Christensen).

A diferencia de los protagonistas de las otras versiones, aquí no hay lugar para el cuestionamiento de los modelos de la masculinidad hegemónica (Ramírez y García Toro, 2002). El film de Cazals propone una *normalización* de los personajes, en el sentido de una construcción ajustada estrictamente a la heteronormatividad que rige la masculinidad de los charros, los vaqueros mexicanos, caracterizados por su destreza con los caballos y con las armas, por cierta vestimenta (el sombrero, el pañuelo, el “jorongo” o poncho) y por virtudes como el coraje y la lealtad —fundamentales en los orilleros borgeanos—.

En el marco de esa construcción, también resulta normalizado el funcionamiento del triángulo amoroso. Otra diferencia sustancial entre el film de Cazals y las demás versiones de “La intrusa” es que aquí los protagonistas no acuerdan compartir a Casilda, ni superponen sus relaciones con ella. El narrador lo explicita, trazando un límite infranqueable: “Ni Pedro ni Damián eran hombres que fueran capaces de compartir a una mujer”. Esa decisión modifica sustancialmente el planteo del relato de Borges, neutraliza uno de sus elementos más originales, y en consecuencia mantiene a los Güeros a salvo de las especulaciones suscitadas en torno al vínculo entre los hermanos en las versiones previas.

## 7. Versión española: la obscenidad del machismo

La última versión que abordaremos es *La intrusa* de Jaime Chávarri (España, 1993), un mediometraje televisivo de 60 minutos de duración, que formó parte del ciclo *Cuentos de Borges*, realizado

con motivo del Quinto Centenario de la Conquista de América y financiado por la Sociedad Estatal Quinto Centenario, creada para esa ocasión en España. La producción involucró a la Televisión Española (TVE) y a CinéTévé de Francia, a la BBC del Reino Unido, a la productora Iberoamericana Films.

El ciclo abarcó seis telefilms; *La intrusa* funcionó como programa piloto. El guion estuvo a cargo del español Fernando Fernán Gómez y del argentino Raúl de la Torre. El director, Jaime Chávarri, no era un desconocido para el público argentino: venía de dirigir, en 1989, la película musical *Las cosas del querer*, que había tenido gran éxito de público, y que comparte con *La intrusa* la presencia de la ambientación y la música andaluzas.

Como en el cuento de Borges, la historia transcurre a fines del siglo XIX, pero la acción se desplaza a Andalucía: la filmación tuvo lugar en Sevilla y Carmona. La película abunda en elementos que resaltan el color local, desde el vestuario hasta las locaciones, pasando por la música y la incorporación de escenas de baile. Un personaje dice al principio que Carmona era “el paraíso del olivo”; esa referencia cobrará un sentido irónico al final (tras asesinar a Gracia, el hermano mayor cubre su cadáver con aceitunas). El desplazamiento espacial, que implica una deliberada *españolización* del relato, es una de las principales transformaciones aportadas por el film, cuya estructura se atiene a los núcleos narrativos del relato original.

Los hermanos Rafael (Joaquín Hinojosa) y Frasquillo (Ángel Alcázar) son, como en todas las versiones analizadas, hombres rudos y solitarios, que mantienen un vínculo de absoluta lealtad hasta que se enamoran de la misma mujer: Gracia, la intrusa (Amparo Muñoz). El elenco se completa con Rosario Flores, que en esos años —comienzos de la década de 1990— empezaba su carrera musical, y que interpreta a Manuela, la mujer con quien el hermano menor pretenderá, infructuosamente, reemplazar a la intrusa.

Una decisión significativa del guion es la incorporación de un marco narrativo, un procedimiento presente en el cuento (donde el narra-

dor era el propio Borges). En este caso, el marco corresponde a una escena de conversación entre cinco hombres, en la que uno de los personajes comienza a narrar la historia de los hermanos, mientras los otros cuatro escuchan. El recurso de un narrador que presenta los hechos ya había sido utilizado en la versión vasca (donde el narrador era uno de los dos hermanos) y en la versión mexicana (donde el narrador asumía la forma de un personaje omnisciente), pero aquí aparece dentro de un marco ajeno a la diégesis.

Como en otras versiones, los hermanos tienen su apodo —“los Galgos”—, y se dice que eran de origen gallego. Como en el cuento, hay cierta vacilación con respecto a sus nombres: el narrador literario oscila entre “Nelson” y “Nilsen”; el narrador filmico, entre “Galgos” y “Carreros”. En la caracterización de los dos protagonistas se reiteran los elementos presentes en versiones previas: los juegos de cartas, el alcohol, el trabajo físico, las peleas con otros hombres; en suma, un modelo de masculinidad alineado con el estereotipo del macho ibérico, que implica aquí también el desprecio por la mujer.

La cosificación del personaje femenino —que ya era definido como “una cosa” en el cuento (p. 1026)— alcanza en esta película niveles grotescos, al registrarse dentro de una narración con pretensiones costumbristas. En contraposición con versiones previas, que hacían de la intrusa una prostituta, Gracia es presentada como una virgen; en el comienzo del film hay un plano detalle de los dedos ensangrentados de Rafael (el hermano mayor) luego de su primer encuentro sexual con ella. Los dos personajes femeninos, Gracia y Manuela, asumen una docilidad extrema. Acatan todas las decisiones masculinas, ingresan a la casa de los hermanos por voluntad de ellos y son expulsadas cuando ellos lo deciden; son tratadas como sirvientas y aceptan ese tratamiento. Jamás hablan delante de los hombres sin su autorización, pero sí conversan animadamente cuando se quedan solas. En esa conversación descubrimos que son analfabetas: en la casa hay un libro que ninguna sabe leer —y que tal vez sea la Biblia mencionada en el cuento—.

El guion incorpora algunas frases literales del texto —como la invitación del hermano

menor a “usar” a la intrusa—, pero esa literalidad solo abona una familiaridad superficial con el texto original. El giro por el cual los hermanos pasan a compartir a Gracia resulta imprevisto en el film, y contrasta con una construcción narrativa que por momentos pretende ser realista. A diferencia de las versiones previas, en *La intrusa* de Chávarri no se logra proponer un pacto de verosimilitud al espectador: la narración filmica es inconsistente, porque algunas acciones y reacciones de los personajes son incompatibles con el código costumbrista que se propone desde el comienzo. Por lo tanto, el espectador solo puede comprender ciertos giros del guion como consecuencia del mandato autoimpuesto de atenerse a la estructura del cuento, y no como parte del devenir lógico de la historia.

“Desde aquella noche la compartieron”, afirma el narrador. Enseguida vemos una escena en la que a Gracia se le cae una cacerola con agua, entonces Rafael la golpea y luego la fuerza a tener sexo, mientras ella se mantiene en silencio. Tampoco dirá una sola palabra cuando los hermanos decidan venderla a un prostíbulo, ni cuando —poco después— regresen a comprarla de nuevo. Sin embargo, Gracia no es un personaje mudo, como la Juliana de Christensen. Su construcción resulta incongruente; la narración filmica la silencia solo cuando sus intervenciones podrían obstaculizar el desarrollo de la trama ideada por Borges.

La cosificación del personaje femenino se mantiene también en el desenlace, cuando el espectador descubre que Rafael mató a Gracia: en ese momento vemos, en plano detalle, la mano del cadáver, tapado por las aceitunas que los hermanos trasladan en una carreta. Luego, la cámara nos ofrece un primer plano de la mujer muerta, cuyo rostro boquiabierto emerge debajo de las aceitunas, desplazadas en cámara lenta por las manos de los hermanos. Los títulos finales se despliegan sobre ese grotesco primer plano del rostro de Gracia rodeado de aceitunas que caen en cámara lenta, en una estilización banal del femicidio.

El asesinato no genera reacción alguna por parte de los oyentes del relato. Cuando volvemos al marco, uno de los hombres que escu-

chan la historia parece indignarse mientras fuma (“¿Cómo es posible ser tan bestia?”), pero enseguida otro desvía la conversación para preguntar por el destino del perro de los hermanos. El narrador dirá entonces que no cree que los hermanos se animaran a matar a un perro, sugiriendo que eso hubiera sido más grave que el femicidio de Gracia. En este punto, el espectador queda en una posición abyecta: los oyentes, con quienes la narración lo ha forzado a identificarse, naturalizan el femicidio y lo vuelven objeto de humor.

Mientras todas las versiones previas terminaban dando cuenta del destino de los hermanos (sugiriendo su reconciliación definitiva o la ruptura de su vínculo, como en el guion de Atxaga), aquí la última imagen será la de una mano sacando restos de hojas de la nariz de Gracia. Este plano final evidencia el desplazamiento fundamental que efectúa esta versión de *La intrusa*: ya no se trata de una historia sobre la lealtad masculina, sino de una exhibición del sometimiento femenino. La incorporación de varias frases literales del cuento no logra disimular que esta versión traiciona al texto original al ofrecer un relato cuyas principales falencias responden a la inconsistencia con el planteo borgeano, a la falta de coherencia interna y a la ausencia de una reflexión crítica sobre la dimensión ética del encuadre cinematográfico, evidente en el regodeo estético en torno a la violencia contra la mujer.

## 8. Comentarios finales

El recorrido propuesto en este artículo muestra que “La intrusa” se ha vuelto uno de los textos borgeanos más retomados por el cine extranjero. Las sucesivas relecturas de “La intrusa” en el cine internacional podrían verse como una concreción del destino que imaginaba Borges para la literatura nacional en “El escritor argentino y la tradición”, conferencia de 1951, donde reivindicó la universalidad de la literatura argentina (pp. 267-274). Por otro lado, la mayoría de los films analizados entran en tensión con uno de los postulados centrales de aquel ensayo: mientras Borges rechazaba el “color local”, las películas de Christensen, Kimiai, Bakedano, Cazals y Chávarri apelan —en dosis desiguales— al pintoresquismo y al costumbrismo al recontextualizar la historia.

Todas las películas analizadas respetan los principales núcleos narrativos del cuento, retomados en una variedad de espacios geográficos y de épocas, a partir de puntos de vista diferentes. En todos los films, la construcción cronotópica —necesariamente heterogénea al comparar films de cinematografías diversas— reitera el contraste entre dos espacios antagónicos: el campo y la ciudad, el interior y el exterior del hogar, o —en el caso específico del film vasco— la oposición entre lo local y lo nacional. Esa dialéctica espacial se corresponde con la dialéctica de género que define los vínculos entre los personajes: la mujer —elemento externo al espacio masculino— llega desde un espacio *otro* para quebrar la armonía original. La construcción de los tres personajes principales —los dos hermanos y la intrusa— adquiere matices diversos en las sucesivas versiones, pero en todos los casos reaparece la misoginia y la violencia masculina hacia la mujer.

Si bien se trata de una historia que parte de una concepción machista, el análisis de las inflexiones que asumen la masculinidad y la feminidad en las sucesivas versiones audiovisuales permite observar diferencias. Por ejemplo, las que marcan una distinción entre las versiones que al menos problematizan la masculinidad de los personajes misóginos (Christensen, Kimiai, Bakedano... y el propio Borges, con su elección del ambiguo epígrafe bíblico), en contraste con aquellas que naturalizan la masculinidad hegemónica y su correlativo desprecio por la mujer (Cazals, Chávarri).

De las cinco versiones audiovisuales analizadas, la menos interesante es la producida por la TVE: paradójicamente, se trata de la versión más reciente y, a la vez, la menos *contemporánea*. La película de Chávarri mantiene una proximidad superficial con el hipotexto —incorpora varias frases textuales del cuento—, pero toma distancia en su planteo fundamental: desplaza del centro el tópico borgeano de la amistad masculina para construir una narración que parece deleitarse en el sometimiento del personaje femenino. No se trata de hacer una lectura políticamente correcta o moralista, pero sí de preguntarse por el sentido de exhibir ese maltrato gratuito, que simplemen-

te despliega en el plano las fantasías machistas reproducidas con frecuencia en los medios masivos. Por otro lado, los films de Kimiai y Bakedano introducen cierta reflexión sobre las concepciones misóginas de lo femenino al plantear un contraste explícito entre dos modelos femeninos —la mujer pura y la mujer corruptora—, por medio de la adición de un personaje femenino inexistente en el relato original: la madre de los hermanos, epítome de la pureza.

Más allá de sus diferencias, las cinco películas analizadas pueden resultar inquietantes para un espectador actual (sea por el tratamiento del personaje femenino o por la construcción del vínculo entre los hermanos). Por un lado, esa incomodidad tiene que ver con un contexto de recepción —al menos en Occidente— en el que la representación de la violencia hacia la mujer resulta intolerable para porciones crecientes del público. Por otro lado, también se relaciona con la inevitable distancia entre la concepción del personaje propia de la narrativa de Borges —una de las marcas características de su poética— y la configuración de los personajes cinematográficos.

La literatura, hecha de lenguaje verbal, le permite a Borges crear cuentos en los que la trama tiene absoluta prioridad sobre los personajes, subordinados totalmente a su función en el argumento: más que individuos, son actantes. Esto no resulta fácil de sostener en el cine, que hace aparecer el cuerpo e inevitablemente identifica a sus personajes, les asigna una singularidad y una psicología. En este sentido, las películas de Christensen, Kimiai y Bakedano funcionan mejor que las otras porque, cada una a su manera, intenta sostener en alguna medida ese carácter artificial de los personajes. Antes que sujetos individuales, los hermanos y la intrusa encarnan fuerzas que entran en conflicto para contar una historia sobre el deseo, los celos, la lealtad y la violencia.

#### Nota

- 1 Todas las citas de los textos de Borges pertenecen a la edición de las *Obras completas* de 1974 publicadas por Emecé.

## Referencias bibliográficas

- Aguilar, G. y Jelicié, E. (2016). *Borges va al cine*. Librería.
- Bakedano, J. J. (1986). *Oraingoiz izen gabe* [film]. José Julián Bakedano Sarrionandia.
- Barthes, R. (1972). Introducción al análisis estructural de los relatos. En AA. VV., *Análisis estructural del relato* (pp. 9-43). Tiempo Contemporáneo.
- Borges, J. L. (1974). *Obras completas*. Emecé.
- Borges, J. L. y Ferrari, O. (2005). *En diálogo II*. Siglo XXI.
- Brant, H. J. (1999). The Queer Use of Communal Women in Borges' "El muerto" and "La intrusa". *Hispanófila* 125, 37-50. <https://www.jstor.org/stable/43807132>
- Canto, E. (1999). *Borges a contraluz*. Espasa-Calpe.
- Capalbo, A. (2011). La intrusión melodramática: Borges y Christensen. *Digilenguas* 7, 33-40. <https://www.lenguas.unc.edu.ar/uploads/DigilenguasN7.pdf>.
- Cazals, F. (1986). *El tres de copas* [film]. IMCINE, Casablanca Films.
- Cédola, E. (1999). *Cómo el cine leyó a Borges*. Edicial.
- Chávarri, J. (1993). *La intrusa* [film]. RTVE.
- Christensen, H. C. (1979). *A intrusa* [film]. Carlos Hugo Christensen Produções Cinematográficas.
- Contreras, G. (2001). Oscar Wilde, últimos días. *Estudios Públicos* 84, 369-378. <https://www.estudiospublicos.cl/index.php/cep/article/view/825>
- Cozarinsky, E. (1981). *Borges en/y/sobre cine*. Fundamentos.
- Di Paolo Harrison, O. (2019). Femicidio. La mujer como causa de despecho entre dos hermanos en conflicto emocional en "La intrusa" de Jorge Luis Borges. *Acta Iassyensia Comparationis* 23(1), 51-62. <https://doi.org/10.47743/aic-2019-1-0006>
- Faber, S. (2004). El mundo está en todas partes: la subversión fantástica de Jorge Luis Borges y Bernardo Atxaga. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 28(3), 519-539. <http://www.jstor.org/stable/27763942>
- Fernández Penas, M. (2016). El cine como creador de identidades nacionales. Un recorrido por el cine vasco. *Revista Observatório* 2(3), 102-118. <https://doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2016v2n3p102>
- Fitzgerald, D. (2006). Borges, Woman, and Postcolonial History. *Romance Studies* 24(3), 227-239. <https://doi.org/10.1179/174581506x147632>
- Freire, H. (2003). Borges y el cine. *Inti. Revista de Literatura Hispánica* 57, 153-158. <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss57/12>
- Gil Mariño, C. N. (2019). Río de Janeiro en las cintas de Carlos Hugo Christensen. Novedades técnicas, industrias culturales y Estado en las imágenes político-culturales de la urbe. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [on line]. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.77002>
- Hutcheon, L. (2013). *A Theory of Adaptation*. Routledge.
- Kéy, H. (1999). *Le cinéma iranien: l'image d'une société en bouillonnement*. Khartala.
- Khosrowjah, H. (2015). Gavaznha/The Deer. En S. Haenni, S. Barrow y J. White (Eds.), *The Routledge Encyclopedia of Films* (pp. 241-244). Routledge.
- Kimiai, M. (1976). *Ghazal* [film]. Parviz Sayyad.
- Lee, A. (2005). *Brokeback Mountain* [film]. River Road.
- Mercader, M. (1989). Los intrusos. *El hambre de mi corazón* (pp. 190-199). Sudamericana.
- Molloy, S. (1999). *Las letras de Borges*. Beatriz Viterbo.

- Oter, J. y Zunzunegui, S. (Eds.). (2016). *José Julián Bakedano. Sin pausa*. Zentroa y Universidad del País Vasco.
- Panesi, J. (1999). Mujeres: la ficción de Borges. *Espacios de crítica y producción* 25, 58-64. <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Panesi%20Mujeres.pdf>
- Pérez Bernal, Á. M. R. (2003). El texto bíblico en "La intrusa", de Jorge Luis Borges. *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 28, 105-124.
- Ramírez, R. y García Toro, V. (2002). Masculinidad hegemónica, sexualidad y transgresión. *Centro Journal* 14(1), 5-25. <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/377/37711290001.pdf>
- Robles, X. (2019, noviembre 25). La izquierda en el cine mexicano del siglo XX. Novena parte: La verdadera época de oro del cine mexicano. *La Jornada Zacatecas*. <https://ljz.mx/2019/11/25/la-izquierda-en-el-cine-mexicano-del-siglo-xx-novena-parte-la-verdadera-epoca-de-oro-del-cine-mexicano/>.
- Santillán Buelna, J. R. (2016). Un siglo de cine político mexicano. *Ámbitos* 33. <https://doi.org/10.12795/Ambitos.2016.i33.03>
- Sarlo, B. (2003). *Borges, un escritor en las orillas*. Seix Barral.
- Shams, S. (2012). Deux cinéastes iraniens en quête d'une identité perdue.... *Les Cahiers de l'Orient* 106(2), 35-45. <https://doi.org/10.3917/lcdlo.106.0035>
- Somerlate Barbosa, M. J. (1998). Chorar, verbo transitivo. *Cadernos Pagu* 11, 321-343. [https://ieg.ufsc.br/public/storage/articles/October2020/Pagu/1998\(11\)/Barbosa.pdf](https://ieg.ufsc.br/public/storage/articles/October2020/Pagu/1998(11)/Barbosa.pdf)
- Zunzunegui, S. (2016). Perseverancia. En J. Oter y S. Zunzunegui (Eds.), *José Julián Bakedano. Sin pausa* (pp. 13-14). Azkuna Zentroa, Universidad del País Vasco.