



ESCENA. Revista de las artes
ISSN: 2215-4906
escena.iiarte@ucr.ac.cr
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Moreno del Cristo, Aluned
**Figuras intermediales entre el teatro y el cine. La transposición
a la pantalla de *La casa vieja* de Abelardo Estorino 1**
ESCENA. Revista de las artes, vol. 84, núm. 2, 2025, Enero-Junio, pp. 172-202
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=561180390008>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

**Figuras intermediales entre el teatro y el cine.
La transposición a la pantalla de *La casa vieja* de
Abelardo Estorino**

*Intermedial Figures Between Theater and Cinema.
The Transposition to the Screen of Abelardo Estorino's
La casa vieja*

Aluned Moreno del Cristo

DOI 10.15517/es.v84i2.59213



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Figuras intermediales entre el teatro y el cine. La transposición a la pantalla de *La casa vieja* de Abelardo Estorino¹

*Intermedial Figures Between Theater and Cinema.
The Transposition to the Screen of Abelardo Estorino's
La casa vieja*

Aluned Moreno del Cristo²
Pontificia Universidad Católica de Chile
Santiago, Chile

Recibido: 14 de marzo de 2024

Aprobado: 19 de octubre de 2024

Resumen

Introducción: Las adaptaciones cinematográficas realizadas a partir de piezas teatrales han devenido un ámbito propicio para examinar las relaciones intermediales y transdisciplinarias entre ambas prácticas artísticas. **Objetivo:** Se propone analizar las relaciones intermediales que pueden hallarse entre *La casa vieja*, obra teatral del cubano Abelardo Estorino, y *Casa vieja*, su versión fílmica, de Lester Hamlet, con el fin de indagar en la productividad del diálogo que se produce entre teatro y cine. **Métodos:** Hemos desarrollado un análisis comparativo entre algunos elementos relevantes de ambas obras, que permiten establecer conexiones y hallar diferencias entre los dos medios artísticos examinados. **Resultados:** En sentido general, es posible afirmar que en la película *Casa vieja* se realiza una transposición de la obra teatral mediante la cual se reescribe la pieza de Estorino, confiriéndole nuevos significados. **Conclusiones:** En *Casa vieja* es posible detectar la presencia de diferentes

¹ Este artículo ha sido escrito en el marco de los cursos realizados durante el Doctorado en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, con financiamiento de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID).

² Estudiante del doctorado en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile. Licenciada en Letras por la Universidad de La Habana, Cuba. ORCID: 0000-0002-6026-0977. Correo electrónico: alunedmoreno@gmail.com

procedimientos y figuras intermediales que permiten apreciar la revalorización que hace el filme de la pieza teatral, así como la productividad de actualizarla y transponerla a un nuevo contexto y a un medio distinto. Las marcas de teatralidad dentro de la película hacen posible, asimismo, reflexionar acerca de los conflictos y problemáticas sociales planteados a través de su argumento.

Palabras clave: teatro; cine; teatralidad cinematográfica; intermedialidad; transposición

Abstract

Introduction: Film adaptations created from plays have become a favorable area to examine the intermedial and transdisciplinary relationships between both artistic practices. **Objective:** This paper aims to analyze the intermedial relationships that can be found between *La casa vieja*, a play by Cuban Abelardo Estorino, and *Casa vieja*, its film version, by Lester Hamlet, in order to investigate the productivity of the dialogue that occurs between theater and cinema. **Methods:** We have developed a comparative analysis among some relevant elements of both works, which allow us to establish connections and find differences between the two examined artistic mediums. **Results:** In a general sense, it is possible to establish that, in the film, a transposition of the play is carried out, through which Estorino's piece is rewritten, giving it new meanings. **Conclusions:** In *Casa vieja* it is possible to find the presence of different procedures and intermedial figures, which allow us to appreciate the film's reevaluation of the play, as well as the productivity of updating and transposing it to a new context and a different medium. The marks of theatricality within the movie also make it possible to reflect on the conflicts and social problems raised through its plot.

Keywords: theater; cinema; cinematographic theatricality; intermediality; transposition

Del teatro al cine: *Casa vieja*, actualización de un conflicto

En las últimas décadas, han sido numerosas las adaptaciones cinematográficas realizadas a partir de piezas teatrales cubanas. Entre estas transposiciones del escenario a la pantalla, se encuentra la película *Casa vieja* (2010), primer largometraje dirigido por Lester Hamlet (1971-)³, la cual tiene como antecedente la obra teatral *La casa vieja* (1964), del destacado dramaturgo cubano Abelardo Estorino (1925-2013)⁴.

La casa vieja de Estorino aborda, en sentido general, los conflictos fundamentales de una familia de provincias en los años posteriores a 1959. Esteban, uno de los hijos, que se ha ido a estudiar Arquitectura y luego a trabajar a La Habana, regresa a su pueblo para despedirse de su padre moribundo. El reencuentro con su familia hará aflorar las tensiones y pondrá de relieve las visiones contrapuestas de estos personajes. Como ha notado la crítica: “Esteban, trabajador incorporado al quehacer revolucionario, está permeado por las dudas, las incomprendiones y la inconformidad con lo que se mueve a su alrededor” (Mendoza, 2008, p. 373). Su visión contrastará marcadamente con la de los demás miembros de su familia, sobre todo con la de su madre, Onelia, y sus dos hermanos, Laura y Diego. Por tanto, “este personaje, de una compleja factura, ocupa un lugar discordante en el seno familiar, al ir chocando ya con unos o con otros y, primero que todo, consigo mismo” (Mendoza, 2008, p. 373). Esteban, como él mismo expresa al final de la obra, cree “en lo que está vivo y cambia” (Estorino, 2010, p. 199), mientras que su familia vive en un mundo estático, aferrada

³ Lester Hamlet (1971-) es un realizador cubano. Se graduó en 1991 de Dirección Teatral en la Escuela de Instructores de Arte. También cursó estudios en otros centros de enseñanza artística, entre los que destaca la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños. Además de trabajar como realizador de cine y video, se ha desempeñado como director de teatro y de espectáculos musicales y como editor. Ha sido miembro de la SGAE (Sociedad General de Autores y Editores de España) y de la UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba). Su obra como cineasta se ha visto recompensada con importantes premios y reconocimientos. Entre sus obras más relevantes se encuentran: *Tres veces dos* (2004), *Él, ustedes, nosotros* (2008), *Casa vieja* (2010) y *Fábula* (2011).

⁴ Abelardo Estorino (1925-2013) fue un escritor, crítico y director teatral cubano. Fue miembro de la Academia Cubana de la Lengua y obtuvo varios reconocimientos por su obra. Entre estos pueden mencionarse: el Premio Casa de las Américas (1961), el Premio Nacional de Literatura (1992), el Premio Nacional de Teatro de Cuba (2002) y el Premio ACE, en Nueva York. Entre sus principales obras están: *El peine y el espejo* (1956), *El robo del cochino* (1961), *La casa vieja* (1964), *Morir del cuento* (1983), *Que el diablo te acompañe* (1987) y *Vagos rumores* (1992).

a antiguos prejuicios y atada a lo impuesto por la tradición. Además, Esteban se caracteriza como alguien “diferente”, pues tiene una discapacidad física (es cojo, según se declara al principio), por lo cual siempre se sintió marginado, tanto dentro del ámbito familiar como en el marco de la sociedad. De este modo, en la obra de Estorino se aprecia la profundidad psicológica de los personajes a través de los importantes conflictos que ellos encarnan.

En *Casa vieja*, por otro lado, estas problemáticas se verán actualizadas, pues Lester Hamlet las transpone a un contexto más reciente. En líneas generales, el argumento y los personajes de la obra de Estorino se mantienen en la película, aunque con algunas variaciones. El guion cinematográfico toma mucho de la pieza teatral, pero ciertos elementos se suprimen y otros se agregan, en función de la transposición que se propone hacer el realizador cubano. Al trasladar la obra teatral a la actualidad, nuevos temas y problemas sociales, políticos, etcétera, serán tratados. Entre ellos podemos mencionar la homofobia (pues, en la película, la “diferencia” de Esteban será su homosexualidad, motivo por el que se siente incomprendido por su familia); el racismo (en este caso, Laura tiene una relación clandestina con un hombre casado que es mulato, hecho que oculta a su familia porque sabe que no será bien visto ni aceptado); el machismo (sufrido por la propia Laura y las demás mujeres de la obra: Onelia, la madre; Dalia, la esposa de Diego, etcétera); la emigración (Esteban se ha alejado de su hogar para ir a vivir ya no a La Habana, sino a España); la disidencia política (Higinio, el tío de Esteban, está en desacuerdo con el régimen comunista y planea emigrar a los Estados Unidos)...

Si bien Lester Hamlet aborda estos agudos conflictos de la sociedad cubana actual en una forma, en mi opinión, moderada, pues no en todos los casos se llega a apreciar enteramente la complejidad y profundidad de estos problemas, aun así puede decirse que un mérito del filme es representarlos y conducirnos a una reflexión acerca de ellos. Al igual que en la pieza de Estorino, Esteban será el personaje central de esta obra cinematográfica y será él quien expondrá una visión más crítica sobre la realidad y entrará en conflicto con las concepciones e ideologías de los otros personajes.

De este modo, es el propósito de este artículo analizar las relaciones intermediales que pueden hallarse entre *La casa vieja* y su versión fílmica. No nos proponemos centrarnos en observar la fidelidad del filme con respecto a la obra de teatro original, pues esta noción ya ha sido ampliamente superada, ni en juzgar si la obra adaptada es inferior o superior a su antecedente, sino que más bien nos interesa enfocarnos en las relaciones que se pueden establecer entre ambas a la luz de esas figuras intermediales que se develan

en la transposición de un medio a otro, que se generan en los intersticios existentes entre ellos, con el fin de indagar, además, en la productividad del diálogo que se crea entre teatro y cine. Nos enfrentamos fundamentalmente al problema de cómo integrar en un análisis interdisciplinario estas dos artes, sin considerarlas como sistemas cerrados e independientes el uno del otro, para precisamente llegar a apreciar la interdependencia entre ambas, la desaparición de los límites que las separan y las figuras que se revelan en el contacto entre lo teatral y lo cinematográfico.

En sentido general, podemos afirmar que en la película *Casa vieja* se realiza una transposición de la obra teatral *La casa vieja*, mediante la cual se reescribe la pieza de Estorino, confiriéndole nuevos significados. En *Casa vieja* es posible detectar la presencia de diferentes procedimientos y figuras intermediales que permiten apreciar la revalorización que hace el filme de la pieza teatral, así como la productividad de actualizarla y transponerla a un nuevo contexto y a un medio distinto. Las marcas de teatralidad dentro de la obra cinematográfica hacen posible, asimismo, reflexionar acerca de los profundos conflictos y problemáticas sociales planteados a través de su argumento.

Sobre la transposición y la intermedialidad

En nuestro análisis, hemos preferido emplear el término de *transposición* para referirnos a la adaptación cinematográfica que nos ocupa, siguiendo el criterio de Sergio Wolf, quien considera el concepto más clásico de “adaptación”, utilizado por varios autores (Salas Murillo, 2017), como una adecuación de formatos en la que el formato de origen adopta la forma del otro. En cambio, este estudioso plantea que, para dar cuenta del paso de un medio a otro: “la denominación más pertinente es la de «transposición», porque designa la idea de traslado pero también la de transplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema” (Wolf, 2001, p. 16).

Esto nos acerca al concepto de “intermedialidad”, acuñado en 1966 por el poeta visual Dick Higgins, y que se refiere, a grandes rasgos, a la interacción que puede ocurrir en una obra o producto cultural entre medios diferentes. Este concepto puede adquirir distintos matices, pero una definición general podría ser la dada por Rajewsky (2005): “*Intermediality may serve foremost as a generic term for all those phenomena that (as indicated by the prefix inter) in some way take place between media. «Intermedial» therefore designates those configurations which have to do with a crossing of borders between media...*” [La intermedialidad puede servir principalmente como un término genérico para todos esos fenómenos

que (como indica el prefijo *inter-*) de algún modo tienen lugar entre medios. Lo “intermedial”, por tanto, designa esas configuraciones que tienen que ver con el cruce de las fronteras entre distintos medios]⁵ (p. 46). [Rajewsky \(2010\)](#), asimismo, propone una subcategorización de fenómenos intermediales específicos:

1. *Intermediality in the narrower sense of medial transposition, also referred to as medial transformation, as, for example, film adaptations of literary texts, novelizations and so forth.*
2. *Intermediality in the narrower sense of media combination, which includes phenomena such as opera, film, theatre, illuminated manuscripts, computer or Sound Art installations, comics, or, to use another terminology, so-called multimedia, mixed-media and intermedia forms.*
3. *Intermediality in the narrower sense of intermedial references, for example, references in a literary text to a specific film, film genre or film qua medium (that is, so-called filmic writing), likewise references in a film to painting, or in a painting to photography and so on.*

[1. La intermedialidad en el sentido más estrecho de *transposición medial*, también llamada transformación medial, como, por ejemplo, las adaptaciones fílmicas de textos literarios, novelizaciones y demás.

2. La intermedialidad en el sentido más estrecho de *combinación de medios*, lo cual incluye fenómenos como la ópera, el filme, el teatro, los manuscritos ilustrados, las instalaciones hechas por computadora o las instalaciones de arte sonoro, los cómics, o, para usar otra terminología, las así llamadas formas multimedias, de medios mixtos o intermediales.

3. La intermedialidad en el sentido más estrecho de *referencias intermediales*, por ejemplo, las referencias en un texto literario a un filme específico, a un género fílmico o a un filme como medio (esto es, la denominada escritura fílmica), así como las referencias en un filme a una pintura, o en una pintura a una fotografía, etcétera]. (p. 55)

Como bien Rajewsky explicita, estos fenómenos pueden combinarse en ocasiones. En el ejemplo que analizamos, en efecto, la relación más evidente es la de la transposición medial, puesto que constituye una adaptación fílmica de un texto dramático, pero

⁵ La traducción de esta y de las citas posteriores que están en una lengua distinta del español ha sido realizada por la autora de este artículo.

también está presente la hibridez entre varios medios, pues el lenguaje teatral y el lenguaje cinematográfico se unen en la película. Sin embargo, Rajewsky pone énfasis en la noción de las fronteras (*borders*) entre los medios, frente a las posturas de otros estudiosos que precisamente buscan trascender esos límites que existen entre un medio y otro.

[Rancière \(2012\)](#), por ejemplo, sostiene que: “Limitarse al arte es olvidar que el arte mismo no existe sino como una frontera inestable que, para existir, necesita que la crucen incesantemente” (p. 14). También expone:

Literaturidad, cinematografía y teatralidad aparecen entonces no como lo propio de artes específicas, sino como figuras estéticas, relaciones entre el poder de las palabras y el de lo visible, entre los encadenamientos de las historias y los movimientos de los cuerpos, que atraviesan las fronteras asignadas a las artes. (p. 20)

En este trabajo nos interesa precisamente, como explicábamos antes, analizar las relaciones intermediales que existen entre *La casa vieja* de Estorino y la película casi homónima, al considerar ambos medios no como espacios cerrados, sino como dos manifestaciones artísticas entre las que ocurren transformaciones e interacciones, y entre las que se generan sugerentes cruces e intersticios. Otros críticos, al igual que Rancière, han dado cuenta también de esta transgresión de fronteras entre artes distintas. Al respecto, resulta de interés lo sostenido por [Garramuño \(2014\)](#):

Si el entrecruzamiento de medios y soportes es la cara más evidente de ese cuestionamiento de la especificidad, el hecho es que esa apuesta por lo inespecífico se anida también en el interior de lo que podríamos considerar un mismo lenguaje, desnudando esa apuesta en su radicalidad más extrema. Porque es en la implosión de la especificidad de un mismo lenguaje o soporte que aparece el problema más inspirador de esa apuesta por lo inespecífico, lo que explica, además, la proliferación cada vez más insistente de esos entrecruzamientos de soportes y materiales como una condición de posibilidad –de horizonte– de la producción de prácticas artísticas contemporáneas. Esa apuesta por lo inespecífico sería una manera de elaborar un lenguaje de lo común que propiciaría modos diversos de no pertenencia: no pertenencia a la especificidad de un arte en particular, pero también, y sobre todo, no pertenencia a una idea del arte como una práctica específica. Lo que aparece en esa implosión de lo específico al interior de un mismo lenguaje estético es el modo en que esos entrecruzamientos de fronteras y esa apuesta por lo inespecífico pueden ser pensados como

prácticas de no pertenencia que propician imágenes de comunidades expandidas. *Sería precisamente porque el arte de las últimas décadas habría ido erosionando la idea de una especificidad del arte, más allá de la del medio específico de cada una de las diferentes artes, que cada vez tenemos más arte multimedia o, lo que podríamos llamar, un arte «inespecífico».* (pp. 18-19)

De este modo, puede verse que estudiosos como Rancière y Garramuño ponen énfasis en el entrecruzamiento entre diversos medios, soportes y manifestaciones artísticas, más que en la delimitación de las fronteras entre artes y disciplinas diferentes. Esta es precisamente la perspectiva con la que nos interesa dialogar en nuestro análisis, con el fin de entender la relevancia de los nexos que surgen entre teatro y cine.

En este mismo sentido, Mitchell (1986), por ejemplo, habla de la imagen-texto y de la importancia de este tipo de estudios para tratar de entender, en este caso, la complejidad de las relaciones entre la palabra y la visualidad. Algunos han explorado, asimismo, la dimensión de lo intermedial, como Bolter y Grusin (2000), quienes emplean el término “*remediation*”: “...we call the representation of one medium in another remediation” [...llamamos a la representación de un medio en otro “remediación”] (p. 45). En palabras de Bongers (2018):

Ese *in between* se configura como intersticio que genera nuevas formas estéticas a partir de una fricción y disolución de los límites de los medios, pero también dentro de un mismo medio o un arte –el cine, la literatura, la televisión– en el que se remedian otras artes y medios. (p. 104)

Speranza (2006) también plantea:

todos los medios son mixtos en alguna medida y, aunque el impulso de purificarlos ha sido una de las grandes utopías de la modernidad, no hay ya artes puramente visuales o verbales. Empujados por el deseo de ser *otro*, las artes visuales –pero también la literatura y el cine– se lanzan hacia el afuera de sus lenguajes y sus medios específicos, y encuentran en el *fuera de campo* una energía estética y crítica liberadora. (p. 23)

En este sentido, tanto la noción de remediación a la que alude Bongers en relación con ese *in between* o intersticio en el que se difuminan los límites entre distintos medios, en el que se crean nuevas formas y que muestra cómo dentro de un mismo medio se pueden contener y reelaborar otros, como la noción del *fuera de campo* que plantea Speranza,

que da cuenta de cómo las artes contemporáneas buscan lanzarse hacia el afuera de sus códigos, lenguajes y medios específicos, nos resultan muy sugerentes para el análisis que nos proponemos desarrollar, en tanto nos permiten pensar las manifestaciones artísticas desde sus múltiples relaciones e interconexiones.

En *Casa vieja* existen, en efecto, elementos teatrales que hacen precisamente pensar en la disolución de los bordes que separarían al teatro del género cinematográfico. Como notó Bazin (1990):

no se trata de hacer llegar a la pantalla el elemento dramático –intercambiable de un arte a otro– de una obra teatral, sino inversamente, de conservar la teatralidad del drama. El sujeto de la adaptación no es el argumento de la pieza, sino la pieza misma en su especificidad escénica. (p. 192)

En cierta medida, el filme de Lester Hamlet conserva esa especificidad dramática de la obra de teatro a la que se refiere Bazin. Se mantiene, entre otros aspectos, una división en actos (se marca en el filme la separación en tres actos de la pieza original y a estos se agrega un intermedio en el que se desarrolla el entierro del padre, elemento que está ausente de la obra teatral), aunque la diégesis es cinematográfica: “entiéndase por tal una proyección del tempo, el ritmo, la planimetría y la narrativa que responden ciento por ciento a la estética del séptimo arte” (Padrón, 2011, párr. 3). En opinión del propio Lester Hamlet: “esta película juega a ser y a no ser teatral” (del Río, 2011, párr. 13).

Sobre este tema de la teatralidad cinematográfica, resulta relevante, asimismo, el estudio de Bissonnette (2008), quien se detiene en el potencial discursivo de la teatralidad dentro de adaptaciones cinematográficas de piezas de teatro quebequenses. En sus palabras:

L'étude des marques de la théâtralité dans ces oeuvres suggère l'existence d'une théâtralité cinématographique engagée. En interprétant de manière symbolique les envolées lyriques exaltant la force des mots et les personnages tourmentés jouant des personnages afin de se libérer de conventions sociales contraignantes, ces films peuvent notamment refléter un désir d'émancipation de communautés marginalisées

[El estudio de las marcas de teatralidad dentro de estas obras sugiere la existencia de una teatralidad cinematográfica comprometida. Al interpretar de manera simbólica los vuelos líricos que exaltan la fuerza de las palabras y los personajes

atormentados que encarnan roles con el fin de liberarse de convenciones sociales represivas, estos filmes pueden particularmente reflejar un deseo de emancipación de comunidades marginalizadas]. (p. 2)

En este sentido:

la théâtralité désigne les références au théâtre dans le contenu ou la forme du film. Alors que la question de la théâtralité au théâtre procède d'une démarche réflexive, elle relève plutôt pour le cinéma d'une pratique de métissage, quoique les références à la scène puissent également suggérer un discours sur le spectatort.

[la teatralidad designa las referencias al teatro dentro del contenido o la forma del filme. Aun cuando la pregunta de la teatralidad en el teatro procede de un proceso reflexivo, esta se trata más bien para el cine de una práctica de mestizaje, aunque las referencias a la escena puedan igualmente sugerir un discurso acerca de los espectadores]. (p. 5)

Aunque Bissonnette se refiere a textos quebequenses, los postulados que plantea se corresponden con lo que vemos en las obras que nos ocupan, sobre todo en cuanto a la crítica de determinadas convenciones sociales y la búsqueda de una determinada reacción en el espectador. Por otro lado, las maneras en las que puede manifestarse la teatralidad cinematográfica, según Bissonnette (2008), son diversas:

Premièrement, relevant d'une pratique de métissage, la théâtralité cinématographique peut résulter d'un effet d'écriture et parmi les paramètres du langage cinématographique les plus fréquemment mobilisés, mentionnons le cadrage..., la scénographie, le jeu d'acteurs, l'éclairage, les décors et les costumes, ou encore la mise en scène de la parole. En second lieu, «la théâtralité peut aussi affecter, d'une manière peut-être moins spectaculaire, les structures narratives et les formes dramaturgiques, notamment à travers la division en actes, les fonctions des dialogues, la clôture du lieu ou le découpage en scènes».

[En primer lugar, tratándose de una práctica de mestizaje, la teatralidad cinematográfica puede resultar de un efecto de escritura y como parte de los parámetros más frecuentemente convocados del lenguaje cinematográfico, entre los que se pueden mencionar: el encuadre..., la escenografía, la interpretación de los actores, la iluminación, los decorados y el vestuario, o incluso la puesta en escena de la palabra.

En segundo lugar, «la teatralidad puede asimismo afectar, de un modo quizás menos espectacular, las estructuras narrativas y las formas dramáticas, principalmente a través de la división en actos, las funciones de los diálogos, el cierre de la escena o el corte en escenas»]. (pp. 9-10)

De este modo, nos proponemos examinar la transposición a la pantalla de la obra de Estorino teniendo en cuenta las marcas de teatralidad que están presentes en el filme. Para ello, nos detendremos en las principales figuras intermediales que pueden detectarse entre la pieza teatral y la obra cinematográfica. Con respecto al concepto de “figuras intermediales”, nos remitimos a [Bongers \(2015\)](#), quien sostiene que: “Como Lessing, los defensores de la «pureza» y las especificidades de un arte se olvidan de los inevitables y productivos cruces y trasvasijos entre las formas artísticas y sus manifestaciones espaciotemporales, cuyas figuras queremos llamar intermediales” (pp. 354-355).

Figuras intermediales en *(La) Casa vieja*

Como una primera figura intermedial entre teatro y cine en las obras que analizamos, podemos identificar el diálogo, que conecta al texto dramático con el guion cinematográfico. Es este uno de los rasgos que hace resaltar, además, el origen teatral del filme y hace patente una suerte de remediación ([Bolter & Grusin, 2000](#)), pues en general se manifiesta en la película un predominio de la palabra sobre la acción. En relación con este aspecto, es posible observar que muchos de los parlamentos de la pieza de Estorino se mantienen casi sin variaciones en el guion de la película (pese a pequeñas transformaciones que ocurren en la temporalidad en la que se suceden los acontecimientos, lo que provoca que se modifique en ocasiones el orden en el que aparecen los diálogos). Esto da cuenta precisamente del cruce de fronteras entre medios, es decir, de la intermedialidad ([Rajewsky, 2005](#)) que está presente en esta obra. Resaltan en este sentido, sobre todo, algunos de los discursos de Esteban que revelan los aspectos de carácter más filosófico de la obra, ya que este personaje reflexiona con profundidad acerca de la realidad que lo rodea y se cuestiona las cosas, frente a la inercia e inmovilidad de los otros miembros de su familia. Así se ve, por ejemplo, en la escena en la que mira el canario de su padre:

ESTEBAN: (Mirando al canario) Dan ganas de soltarlo.

DIEGO: ¿Para que se muera? ¿No ves que es un pájaro de jaula?

ESTEBAN: ¿La inventaron los canarios?

DIEGO: ¿Qué cosa?

ESTEBAN: La jaula... (Estorino, 2010, p. 160)

O cuando habla con su hermana acerca de lo difícil que es ver a su padre muriéndose: “No puedo creer que haya un Dios que para llevarse a un hombre lo haga sufrir tanto” (Estorino, 2010, p. 170); o bien al final, cuando le reclama a Diego por el hecho de que en el funeral del padre lo hayan presentado como un héroe y no como el ser humano que fue: “¿Por qué me quieren cambiar a mi padre y convertirlo en una estatua? No me gustan las estatuas. No me gustan las estatuas, ni los monumentos, ni las piedras. Yo recordaré siempre a papá llamando a su madre antes de morir, llorando, como hacen los muchachos. Y verlo me hizo dudar de todo lo que yo creía...” (Estorino, 2010, p. 193). O cuando cuestiona la falsedad del estado de cosas presente: “¿Y qué más da que nos quedemos sin nada si lo que tenemos no sirve?” (Estorino, 2010, p. 192).

En otros casos, los diálogos del filme presentan ligeras diferencias y se aproximan al registro coloquial actual, sobre todo con el fin de preservar rasgos característicos de la oralidad y la cercanía con una naturalidad del habla que es más propia de lo cinematográfico. Hacia el final, es notable también la variación que sucede con respecto al momento climático de la obra, cuando Esteban y Diego se enfrentan y salen a la luz los conflictos más profundos de la familia, el motivo por el cual Esteban se vio marginado dentro de su propio hogar. En el caso de la obra de Estorino, es por su discapacidad física:

ESTEBAN: ¿Por qué se iban a sacrificar por mí y no por ti? Hay otra cosa... Dila, no tengas miedo.

ONELIA: Es mejor que se callen ya. Aquí no vamos a sacar nada en limpio, solo lágrimas por gusto.

ESTEBAN: No, ya empezamos, ahora seguimos hasta el final. Si tú eres hombre y no le tienes miedo a las verdades, dílo.

... Dilo, Diego, dilo de una vez para quedarnos en paz. Yo lo sé, pero tú necesitas decirlo, tienes que hablar. Dilo, yo sé por qué se sacrificaron por mí y no por ti. Aunque te duela, aunque nos duela a todos, dilo. ¿Por qué se sacrificaron por mí, Diego, por qué? (*Esteban lo tiene sujeto por los hombros*).

DIEGO: Porque eras cojo, eras cojo y no podías trabajar.

(*Esteban lo suelta y se vuelve hacia el patio, donde se ven los árboles*).

ESTEBAN: Papá, óyeme bien, dondequiera que estés, óyeme: yo no tuve la culpa, yo no tuve la culpa, no, no es mía la culpa. Pero no podía volver, no podía volver. (*Llora. Diego corre hacia él y lo abraza*). (Estorino, 2010, pp. 196-197)

En la película, la diferencia es que la homosexualidad de Esteban será el tema tabú para la familia, lo cual termina revelándose al final con un efecto catártico y de elevado dramatismo. En el caso del filme, además, los aspectos teatrales se verán reforzados por las técnicas cinematográficas a través del empleo de códigos como el encuadre (Casetti & Di Chio, 1991), por ejemplo, al mostrarse en primer plano los rostros de los personajes mientras hablan (en particular el de la madre), lo cual permite apreciar mucho mejor los matices que van adquiriendo sus expresiones. Cabe notar que la discusión final entre los personajes tiene lugar en un pasillo de la casa en el que se ve al fondo la jaula del canario que pertenecía al padre, lo cual es relevante a nivel simbólico, pues el canario enjaulado podría representar ese encierro de los personajes en sus propios miedos y prejuicios, y la necesidad que tienen de alcanzar una liberación. También el canario podría evocar la presencia del padre muerto, pues la jaula había sido construida por él mismo y este, de hecho, era muy querido por él, según se nos indica.

ESTEBAN: ¿Te das cuenta de lo que hacen las mentiras?

DIEGO: ¿Por qué? ¿Tú estás tan limpio?

ESTEBAN: No, a mí no me gustan los limpios, ni los puros. Yo no nací para ser el orgullo de nadie.

DIEGO: Claro, porque tú...

ESTEBAN: ¿Por qué? Dime, hay otra cosa, dilo.

ONELIA: No, no, no hay ninguna otra cosa. Diego, ¡cállate!

ESTEBAN: ...Ya empezamos y ahora lo vamos a terminar. Si tú eres hombre de verdad y no le tienes miedo a las palabras, dilo. Vamos, dilo. ¡Dilo, coño!

ONELIA: Diego, no; Diego, no.

DIEGO: Porque tú eres distinto.

ESTEBAN: ¿Distinto? Eso no es, Diego. ¿Qué soy yo? Dilo. Dímelo. ¡Dime, Diego!

DIEGO: Tú eres maricón.

*(Onelia grita y se lleva las manos a la cabeza, Diego se echa a llorar y Esteban lo abraza)*⁶. ([Hamlet, 2010, 1:21:21-1:22:18](#))

Así, vemos que el motivo por el cual Esteban se alejó de su familia varía en la transposición ([Rajewsky, 2010](#)) al cine de la obra de teatro. En el caso de la anterior, ha sido la lástima de su familia por causa de su discapacidad física lo que lo ha hecho sentir culpable, ya que han tenido que sacrificarse por él debido a su impedimento para trabajar. Por otro lado, en el filme, Esteban es homosexual y ha tenido que enfrentarse a la vergüenza que esto pudo haber representado para su familia y a la dificultad que ha tenido para encajar en la sociedad. Si bien es cierto que afortunadamente en la actualidad los prejuicios en torno a la homosexualidad han sido superados en buena medida, y pudiese parecer quizás incomprensible que Esteban se avergüence aún en la contemporaneidad en la que se inscribe la película por su orientación sexual, creemos que esto puede entenderse de alguna manera teniendo en cuenta que Esteban creció, como nos indica el guion, a finales del siglo pasado en un pueblo de provincias, donde probablemente regía una mentalidad más conservadora. Por lo tanto, como él mismo declara, los demás niños se burlaban de él por su comportamiento. También es necesario tener presente el contexto cubano, en el que, sobre todo a inicios del proceso revolucionario, se impulsó la imagen de un “hombre nuevo” muy específica en la que no había lugar para ningún tipo de diferencia que se apartara de este modelo (ejemplo de ello es la represión contra los homosexuales que fueron enviados a fines de los años 60 a las Unidades Militares de Ayuda a la Producción porque debían ser “reeducados”).

⁶ Esta es una transcripción del diálogo de la película.

Los padres de Esteban, como se nos deja saber, estuvieron muy vinculados al proceso revolucionario y fueron milicianos, por lo que muy probablemente se puede suponer que podían haber tenido estas ideas y les hubiese sido difícil aceptar la homosexualidad del hijo. Esteban mismo comenta con su hermana, poco antes de la muerte del padre, que lo recuerda como un hombre muy orgulloso de su masculinidad y que hablaba siempre con placer de las mujeres. Entonces, sin que pueda equipararse del todo la discapacidad física del Esteban de Estorino y la homosexualidad del Esteban del filme, pues tienen repercusiones distintas, es posible entender que los traumas que han separado a este personaje de la familia son igualmente relevantes, cada uno en su contexto.

Por otra parte, otro ejemplo de las variaciones entre los diálogos se encuentra en la escena del velorio del padre, cuando Esteban defiende a Flora, mujer muy humilde que en su adolescencia tuvo una relación con Diego, a la que el pueblo considera una “cualquiera” y que ha sido víctima también de los prejuicios de una sociedad en extremo machista. Flora, en efecto, tuvo una relación con Diego cuando tenía diecisiete años. Él la abandonó luego de que ella quedara embarazada y, después de esto, nadie en el pueblo la consideró una mujer decente. Esta escena constituye el final del segundo acto, en el que ocurre igualmente un momento de gran tensión dramática. Es interesante el hecho de que la película mantenga en su estructura narrativa la división en actos propia de la pieza de Estorino y reelabore los momentos climáticos con los que cierra cada acto: la muerte del padre al final del primer acto; la salida intempestiva de Esteban del velorio, en el segundo; y la discusión entre Diego y Esteban, que constituye el clímax principal, en el tercero. La conclusión del segundo acto es la siguiente:

ESTEBAN: Deja que entre el agua y nos arrastre, que nos barra o que nos limpie, pero que acabe con toda esta inmundicia. (*Se vuelve hacia el patio*) Que entre el viento, deja que entre el agua y que acabe conmigo, que me limpie, porque parece que yo soy el único sucio, el único malo, el único cojo. Que entre el viento y el agua, que la familia de Noé se salvará en el arca (*Huye hacia el patio y se pierde entre los árboles*). (Estorino, 2010, p. 186)

En *Casa vieja* se manifiesta de modo patente el carácter teatral de esta parte. Esteban pronuncia exaltado este discurso, mientras Flora se ha marchado de la funeraria, ha salido a la calle y camina bajo la lluvia:

ESTEBAN: ... Lo que hace falta es que entre el agua y que entre el viento. Que entre agua, mucha agua. Que limpie, que barra, que arrase. Que entre el ciclón, que entre el ciclón y que acabe conmigo. ¡Que acabe conmigo, porque parece que yo estoy equivocado aquí! ¡Que entre el puto ciclón y que arrase con todo! (*Rompe de una patada el vidrio de la puerta y se va caminando bajo la lluvia*). ([Hamlet, 2010, 0:59:08-0:59:25](#))

De esta forma, se evidencia que el guion de la película se imbrica con el texto dramático, con lo cual el filme se lanza también, como diría [Speranza \(2006\)](#), hacia el afuera de su lenguaje específico para hallar en ese “fuera de campo” una crítica liberadora. Igualmente, en el filme es posible percibir que la teatralidad va incluso más allá de los diálogos entre los personajes y se aprecia, asimismo, en las actuaciones mediante la gestualidad, el tono de la voz y otros recursos puestos en práctica por los actores. Así, es posible ver cómo se crean conexiones entre los códigos cinematográficos, que forman propiamente parte del lenguaje cinematográfico (como el tiempo cinematográfico, el sonido, la fotografía, el montaje, etcétera), y los códigos fílmicos, los cuales no están relacionados específicamente con el cine ([Casetti & Di Chio, 1991](#)). En el caso de esta película, los elementos teatrales funcionarían como estos códigos fílmicos que se interconectan con la narrativa cinematográfica, por lo que puede entenderse, al decir de [Bazin \(1990\)](#), que esta adaptación se basa en la obra teatral misma en su especificidad escénica. La teatralidad está presente tanto en el contenido como en la forma del filme ([Bissonnette, 2008](#)), de modo que se devela una práctica de mestizaje entre ambos medios.

Un elemento que también contribuye a destacar los momentos dramáticos es el sonido, como se puede advertir cuando llega Diego a la casa al principio de la película y se encuentra con Esteban por primera vez desde su regreso. En este caso, el sonido mismo refuerza el ambiente de tensión y anuncia el conflicto latente entre estos dos hermanos. Por otro lado, en la escena de la muerte del padre, que es presentada en la película y solo anunciada en la pieza teatral, la música de fondo realza el tono trágico de este momento y lo subvierte al mismo tiempo, pues se escucha una música instrumental, mezclada con una canción de reguetón que oyen los vecinos y el sonido emitido por la televisión, mientras el canario aletea desesperado dentro de su jaula y los personajes lloran y se abrazan, en tomas que se suceden de modo acelerado, junto al cuerpo del padre que yace en la cama. Esta atmósfera transmite precisamente el dramatismo y la desesperación contenidos en este instante, a la vez que se desacraliza este momento solemne de la muerte a través de la irrupción de elementos cotidianos. En el caso de la obra de teatro, cuando fallece el padre,

solo se escucha a una vecina llamando a su hijo, pero en el filme la madre grita llamando a Laura y luego se suceden estas escenas precipitadas, lo cual crea un efecto aún más dramático que busca conmocionar al espectador.

En este sentido, es significativo con respecto al tiempo cinematográfico en *Casa vieja* el hecho de que sea un tiempo lineal, vectorial y progresivo, pues se sigue en general un orden homogéneo y continuo en la sucesión de la trama (Casetti & Di Chio, 1991). Así, se establece una correspondencia con la obra teatral, cuyo argumento no contiene anticipaciones, retrospectivas, ni notables saltos temporales que den lugar a una estructura compleja, sino que mantiene un orden lineal de los acontecimientos, pues el foco está sobre todo en la acción de los personajes. Además, la frecuencia temporal en la película es simple, ya que se representa lo sucedido una sola vez. En cuanto a la duración, cabe resaltar que, aunque en sentido general es normal, y se corresponde con la duración real de los acontecimientos, también podemos encontrar una anormal o aparente en ciertos momentos de la película, como es el caso de la escena de la muerte del padre, pues se dilata en particular este suceso por extensión, debido a su importancia dentro de la trama, a través de un montaje alternado.

Otro aspecto intersticial entre el teatro y el cine, en el ejemplo que analizamos, es la caracterización de los personajes. Estos, como bien señala Bissonette (2008) en su estudio, revelan ciertas marcas de teatralidad dentro de la obra cinematográfica y, al encarnar determinados roles con el fin de posicionarse contra las convenciones sociales que los oprimen, transmiten una crítica sobre ciertos problemas de la sociedad, por lo que develan en el filme la presencia de una teatralidad cinematográfica comprometida, que insta al espectador a asumir una postura al respecto. Los personajes se caracterizan en ambas obras no solo por su comportamiento y su forma de hablar, sino también por su vestuario y apariencia. En general, son personajes no exentos de matices y cada uno de ellos encarna uno o varios problemas específicos⁷.

Así, por ejemplo, tenemos a Laura, la hermana mayor, y la más cercana a Esteban, que oculta a su familia su relación con un hombre casado. Ella es una mujer dulce y sencilla, sometida a la autoridad paterna, que no se atreve a tomar sus propias decisiones por

⁷ Sobre los personajes, los temas abordados y la comparación entre ambas obras, puede consultarse también la tesis de magister de Qiang (2016), en la que, si bien no se profundiza demasiado en el análisis comparativo entre los elementos de la obra de teatro y de la película, sí se señalan algunos aspectos relevantes que se podrían tener en cuenta en este examen.

miedo a lo que dirán: “Tú sabes cómo era papá conmigo. Yo era quien tenía que hacer el café, porque... ¡le gustaba como yo lo hacía! Yo limpiaba al canario ... decía que yo tenía que limpiar la jaula. Yo esperaba que algo pasara un día, para no tener que vivir escondida, con miedo. ¿Estaba esperando a que papá se muriera? ¿Era eso lo que esperaba?” (Estorino, 2010, pp. 178-179). Cuando su amante la abandona en medio del funeral de su padre, Laura tiene su momento catártico y le cuenta todo a Esteban. Recuerda la primera vez que se enamoró y cómo le impidieron continuar con la relación, pues la familia consideró que el muchacho, Enrique, era “un borracho”. Más tarde, él murió en un accidente y Laura no volvió a enamorarse hasta años después, cuando conoció a Agustín. Ella se ha sentido siempre atrapada en medio de las convenciones y los prejuicios: “Hay días que tengo ganas de pararme en el parque y empezar a gritar. Yo no puedo seguir así, escondiéndome, sintiéndome..., uno siente que lo que hace es sucio cuando se hace escondido” (Estorino, 2010, p. 178). Pero al final no tendrá el valor de cambiar: “Tengo miedo, sigo teniendo miedo. Me digo que no me importa, que voy a vivir como me da la gana, que no voy a preocuparme más. Y en el último momento me da miedo” (Estorino, 2010, p. 191).

Sobre la cuestión de género en esta pieza, resulta interesante el estudio de Gallardo Saborido (2013), quien se dedica a analizar la situación de la mujer cubana en el período pre y posrevolucionario⁸ a través del examen de algunas obras de Estorino, entre ellas *La casa vieja*. Según este autor, en la obra de Estorino comienza a vislumbrarse una superación de los prejuicios de épocas precedentes, aunque, aún para la época en la que escribe el dramaturgo, estos continuaban prevaleciendo. En una línea de análisis similar, Fernández Pérez (2011) aborda el tema de las masculinidades en el filme de Lester Hamlet. Mediante el análisis de los personajes de la película, sobre todo los masculinos, la autora concluye que en el filme continúan perpetuándose la reproducción de las normas patriarcales y la desigualdad en las relaciones de género.

En este sentido, consideramos que Lester Hamlet no busca validar esos estereotipos, sino, por el contrario, denunciar su existencia en la sociedad actual y criticarlos, aunque esa crítica puede no llegar a ser tan profunda en el caso de esta película. De lo que da cuenta precisamente esta existencia, aún en la actualidad, de estos prejuicios es del hecho de que, entre el período en que escribe Estorino, en el cual, como bien señala Gallardo (2013),

⁸ Un estudio que también puede consultarse sobre este tema y que se centra en el rol crucial de las mujeres en el proceso revolucionario es el de Chase (2015).

no se habían logrado superar estos problemas de género, y el período actual en el que se inscribe la película de Lester Hamlet, no ha habido cambios definitivos en cuanto al rol de la mujer en la sociedad cubana ni a ciertas consideraciones existentes sobre la masculinidad.

En el filme, además de la discriminación hacia la mujer, se plantea el tema del racismo⁹, pues Agustín es mulato, lo cual complejiza la situación de Laura, quien sabe que no será aceptado por su familia. El momento de catarsis de Laura, en este caso, tiene lugar frente al mar, donde le cuenta a Esteban, en un extenso monólogo, lo que ha debido sufrir a causa de la necesidad de guardar las apariencias. Llama la atención el hecho de que el pueblo en el que viven estos personajes en el filme sea un lugar costero (aspecto que no se especifica en la pieza teatral), lo cual contiene una marca de insularidad y de identidad nacional. Así, Laura contará en su monólogo frente al mar cómo Enrique, el primer muchacho del que se enamoró, en este caso precisamente murió al irse en una balsa, sin lograr nunca llegar al otro lado, es decir, a las costas estadounidenses. De esta forma, se abordan cuestiones como la emigración ilegal de los balseros, sobre todo a partir de los años 90, que no estaban presentes todavía en la obra teatral, debido al período histórico en que fue escrita y que en la película se introducen mediante la focalización en este personaje femenino.

Otras miradas sobre los roles femeninos se nos presentan también a través de los personajes de Onelia y Dalia. Onelia, la madre, en la pieza teatral y en la película, sobre todo, se muestra como una mujer que ha vivido dedicada a su familia y a la sombra de su marido. En el velorio se pregunta qué va a hacer ahora que él no está, después de cuarenta años de haber vivido juntos, si el único que la necesitaba era él. Mientras se desarrolla el entierro del esposo, ella se va a su casa con Laura y allí, recogiendo la ropa de él, encuentra una boina

⁹ Con respecto al tema de la existencia del racismo en Cuba en el período posterior a 1959, resulta de interés el estudio de [Benson \(2016\)](#). En este libro se analiza cómo, por diferentes causas, el racismo ha persistido en Cuba a pesar del proceso revolucionario iniciado en los años 60, el cual en principio proclamó que habría de erradicarlo, a la par de otras desigualdades sociales que también se han mantenido en la actualidad e incluso se han agudizado en la sociedad cubana. Además, acerca de este tema, así como de otros, tales como el rol de las mujeres en el período posterior a 1959, la discriminación de los homosexuales en la Cuba comunista, la oposición política anticastrista, etcétera, resulta de gran interés el ensayo de [Montaner \(1976\)](#). Este texto permite entender las contradicciones y complejidades de lo que se conoce como Revolución Cubana.

de miliciano y le cuenta a su hija cómo ella también fue miliciana en su juventud y marchaba por las calles llevando pantalones, lo que en aquella época fue todo un escándalo. Así, se aprecia cómo ella ha tenido que vivir enfrentada a diversos prejuicios sociales.

Por su parte, Dalia, la esposa de Diego, como se puede ver fundamentalmente en la película, vive supeditada a la autoridad de su marido y es incluso a veces un poco maltratada y silenciada por la familia, porque, a pesar de sus esfuerzos por ayudar, en ocasiones puede llegar a ser un tanto impertinente. En la figura de Dalia, además, se critica el consumismo y una cierta superficialidad que caracteriza a este personaje. Cuando se encuentra con Esteban a su llegada, por ejemplo, le enseña algunas fotos de sus sobrinos y, de modo implícito, le hace entender que necesitan algunas cosas materiales con el fin de que Esteban, que vive en el extranjero, se las regale. Este es un fenómeno bastante común en la sociedad cubana actual, puesto que, por causa de la gran escasez existente en Cuba, los ciudadanos de la isla dependen, en buena medida, para subsistir y poder obtener las cosas que necesitan de la ayuda económica de sus familiares que viven en otros países, lo cual ha creado igualmente notables tensiones y conflictos entre los cubanos que viven dentro de la isla y los que residen fuera de ella. Además, esto pone de relieve los contrastes entre el comunismo que rige en Cuba y el capitalismo imperante en una buena parte del mundo exterior, el cual, sin dejar de ser un sistema que posee múltiples problemas y contradicciones, se presenta para una gran mayoría de cubanos como la esperanza de poder llevar una vida mejor, no solo en términos materiales, sino también por las oportunidades que les ofrece de desarrollar su potencial libremente como individuos ante la asfixiante realidad existente en Cuba.

Por otro lado, otro personaje relevante de la obra es Diego, el hermano menor, quien es quizás la antítesis de Esteban: es el hombre de miras estrechas que no es capaz de salirse del esquema social impuesto, aunque al final pareciera dispuesto a iniciar una transformación. Este personaje se ve relacionado con un tema que será también central en la obra: el de una muchacha que necesita una beca para estudiar en La Habana y a la que Diego no quiere recomendar porque corren rumores en el pueblo de que ha quedado embarazada de su novio sin haberse casado y porque, además, Flora, que tiene una reputación dudosa, le ha pedido que interceda por la muchacha ante los responsables de otorgar las becas. Diego, por tanto, juzga que la joven no merece esta oportunidad por no tener las condiciones requeridas de “moralidad” y se negará a apoyarla, aunque al final Esteban logra convencerlo de que la escuche e intente comprenderla.

En la película, Diego tendrá esta misma actitud inflexible, la del “revolucionario” que, paradójicamente, se opone al cambio. En este caso, Diego trabaja en la misma empresa de la muchacha que opta por la beca y Flora va a pedirle que hable con el director para explicarle la situación de esta joven, que quiere ir a estudiar a otro país, pero no la autorizan, ya que se han extendido los rumores en el pueblo de que en realidad lo que quiere es irse con su novio extranjero, por lo que se le considera una “jinetera”. De este modo, se esbozan temas tan complejos como los de la emigración o la prostitución. Al final, Diego se dispondrá a salir de sus prejuicios al hablar con la muchacha y oír lo que tiene que decirle, instado por Esteban.

Otro personaje interesante es Higinio, el tío de Esteban, Laura y Diego, hermano del padre de ellos, quien se caracteriza como alguien impertinente. En *La casa vieja*, mientras Esteban forma parte del proceso revolucionario en los años posteriores a 1959, no sin dejar de tener una mirada crítica acerca de los cambios que se están produciendo, su tío tiene una visión burguesa (según la percepción de Estorino) y está en desacuerdo con las transformaciones, sobre todo económicas, implantadas por el comunismo, de manera que planea irse del país: “Allá podré comprar lo que se me antoje sin tener que esperar por una tarjeta. No quiero quedarme aquí, amargado, como todo el mundo, protestando. En este pueblo nadie está con esto. Nadie” (Estorino, 2010, p. 174). Esteban también critica la actitud de su tío, no solo por la divergencia de sus posturas políticas, sino también por el hecho de que este se declare creyente y espiritista, cuando siempre ha estado más interesado por lo material.

En el filme, Higinio es también el representante de una parte de la disidencia política dentro de Cuba, que da cuenta de las fisuras que se han ido creando en la sociedad cubana a partir de las complejidades del período posterior al año 1959. El traslado de la temporalidad de la obra de los años 60 a los 2000 permite, en efecto, hacer una actualización de estas problemáticas sociopolíticas. En general, de este modo, es posible apreciar cómo a través de los personajes se entrecruzan las fronteras entre literaturidad, cinematografía y teatralidad, según Rancière (2012), al establecerse relaciones entre las palabras, lo visual y lo corporal para tender igualmente nexos entre el contexto del pasado y el del presente.

Otra figura intermedial relevante es el espacio constituido por la casa familiar, que da título a ambas obras. Este se va a configurar efectivamente como un intersticio, un lugar *in between* (Bongers, 2018), en el que ambos medios van a interconectarse. Es una casa humilde, como se la describe al inicio de la pieza teatral. En esta, la casa será el escenario en el que se desarrollarán los tres actos: “La escena representa una cocina que ha sido ampliada

para que sirva de comedor. Tiene paredes pintadas de cal coloreada, puntal alto y techo de tejas ... El aspecto general es limpio, pero se nota que todo ha sido modificado, repintado, arreglado una y otra vez” (Estorino, 2010, p. 153).

En la película, la escenografía es minimalista. La casa en la que se desarrolla la mayor parte del rodaje es verde y antigua, de paredes casi desnudas y en su mayoría despintadas (en las que resaltan solo unos pocos adornos y algunos retratos familiares que tienden un nexo entre el pasado y el presente de la familia), rodeada por una cerca de madera desvencijada, indicios todos que dan cuenta de los embates del tiempo y de la decadencia. La casa vieja se ve oprimida por el peso de los prejuicios, las convenciones inútiles, la hipocresía, las mentiras, las incomprensiones y arbitrariedades, el estatismo, elementos que han creado profundos conflictos en esta familia. La casa podría interpretarse también como la alegoría del país, la imagen de una sociedad fracturada por disensiones, agrietada por prejuicios que dividen y laceran, inmovilizada por el miedo al cambio.

Son interesantes dentro del filme algunos primeros planos que, en este espacio, se enfocan sobre todo en objetos cotidianos, en detalles como la jaula del canario, el llavero hecho por el padre... El caso de las jaulas, que es un elemento que no aparece en la pieza teatral y es propio de la película, es significativo, puesto que esta podría ser leída a nivel simbólico como esa cárcel en la que están encerrados los personajes, prisioneros de las normas y de sus propios miedos. También podría ser entendida, quizás, como una alegoría de la propia casa. En efecto, casi al final, Esteban y Laura conversan en una habitación que se encuentra en el patio de la casa, donde estaban guardadas las jaulas de pájaros que el padre solía hacer. Así, se revela que la afición del padre era construir esas jaulas, a modo de maravillas arquitectónicas en pequeña escala, que luego regalaba a los niños del barrio.

A partir de este elemento, la figura del padre se puede conectar con el propio Esteban, quien es arquitecto. Tal vez podría inferirse que, para el padre, esta actividad podía constituir una forma también de liberación en la que se refugiaba para alejarse en cierta medida de la imagen pública de padre de familia y revolucionario comprometido, como esa especie de mártir o estatua con que lo identifican y a la que Esteban se opone, para conectarse con un lado más humano a través del arte. Resulta relevante cómo al final de esta escena en la que Esteban y Laura hablan se presenta un primer plano que muestra, junto a un candado, el llavero en forma de jaula de pájaros que hizo el padre, portando una llave, lo cual conduce precisamente a una reflexión acerca de los miedos que aprisionan y de la

libertad, de la posibilidad de abrir esas jaulas interiores para lograr ser libres. Al final de la película, de hecho, cuando Esteban se va de la casa, la madre le regala este llavero para que lo lleve con él como recuerdo de su padre.

Otros códigos relevantes que aparecen en *Casa vieja*, a través de un montaje paralelo en el que las imágenes se asocian por contraste o analogía en la mayoría de los casos, son el mar, como antes mencionamos, y las banderas cubanas (que se repiten en diferentes escenas y en distintos formatos). Esto puede tener el propósito de reafirmar quizás la noción de patria y de simbolizar lo insular, asociado además al tema de la emigración, pues en el filme Esteban regresa a su casa luego de catorce años de separación, por lo que en parte se sentirá como un extranjero.

En sentido general, Esteban podría representar en alguna medida la esperanza de una transformación futura. Es cierto que, tanto al final de la pieza teatral como de la película, Esteban se marcha, alejándose de su familia, que queda sumida en el mismo mundo cerrado del pueblo de provincias (tal vez un pequeño cambio pueda apreciarse solo en Diego, al que logra convencer de reevaluar sus opiniones e intentar comprender una manera de pensamiento distinta a la suya). Sin embargo, los cuestionamientos de Esteban hacia todo lo que lo rodea, su afán de comprender y su capacidad de pensar críticamente, lo hacen el personaje más complejo y con más matices, enfrentado con sus propias contradicciones (pues es patente al final el hecho de que en el fondo no se acepta a sí mismo por completo y se siente culpable por ser como es) y su propia fragilidad humana. En él probablemente estaría la simiente de esa posibilidad de superar las ideas obsoletas y retrógradas que han imperado hasta el presente, de desintegrar los prejuicios y la visión discriminatoria hacia el otro, y de buscar, en un marco social e incluso político, mejores opciones futuras y más esperanzadores caminos.

Por último, quisiéramos resaltar que las diferencias entre los contextos históricos en los que se insertan ambas obras son importantes para entender también de modo general las variaciones que ocurren en el filme con respecto a la obra teatral. La pieza de Estorino, escrita en 1964, alude al contexto de los primeros años de la Revolución Cubana, período en el que, si bien se comenzaban a vislumbrar algunas de las contradicciones y problemas que luego se irían agudizando con el tiempo y que terminarían revelando la naturaleza totalitaria y dictatorial del castrismo, había un apoyo popular mayoritario, esperanzado y optimista, a un proceso que comenzaba a realizar reformas sociales, económicas y políticas

que a muchos parecía en su momento que conducirían al logro de la libertad y la justicia social. Por ejemplo, entre estas transformaciones se pueden mencionar la Ley de Reforma Agraria, que comenzó en 1959, la Campaña de Alfabetización en 1961, etcétera.

Sin embargo, el filme describe la realidad de Cuba a principios del siglo XXI y muestra ya la visión desilusionada de una buena parte de la sociedad cubana actual ante el fracaso del sistema y el escepticismo con el que ven las nuevas generaciones esas promesas de justicia y bienestar que lamentablemente no llegaron a cumplirse. Luego de décadas de desacertadas políticas económicas, que han llevado a la economía cubana al colapso (sobre todo a partir de la década de los 90 después de la desintegración de la Unión Soviética, cuando se inició el llamado “Período Especial”), lo cual ha incrementado considerablemente la pobreza y las desigualdades sociales en Cuba¹⁰; los constantes éxodos migratorios de cubanos que llegan hasta la actualidad; la creación de las UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción) en 1965, donde, por ejemplo, se envió a muchos homosexuales y religiosos a realizar trabajos forzados; la violencia ejercida contra los opositores y presos políticos a lo largo ya de seis décadas y media¹¹; las políticas culturales que han censurado y reprimido a muchos artistas, como fue el caso del llamado “Quinquenio Gris” en la década de los 70 hasta llegar a la actualidad¹²; y una larga lista de otras arbitrariedades, vejaciones y violaciones de derechos humanos cometidas por el castrismo durante su larga permanencia en el poder, las “conquistas sociales” alcanzadas por la “Revolución Cubana” en sus inicios se desvanecen hoy.

De ahí que la película, en cierta medida, muestre cómo muchos de los problemas y conflictos que tenía la sociedad cubana en los años 60 no solo han perdurado en la actualidad, sino que además se han agravado en su mayoría. Y de ahí también es posible que el realizador cubano tomara como motivo la obra de Estorino, la cual en muchos aspectos

¹⁰ Sobre la economía cubana en el período posterior a 1959, pueden consultarse los artículos de [Mesa-Lago \(2005\)](#) y [Mesa-Lago \(2009\)](#).

¹¹ Sobre la disidencia política en Cuba, resultan de interés los textos de [Bloch \(2009\)](#) y [Mazzina y Isern \(2023\)](#).

¹² *Casa vieja*, por ejemplo, fue censurada en la televisión cubana en el año 2021, según se notificó en medios de prensa independientes como *CiberCuba* ([Chirino, 2021](#)) y *Periódico Cubano* ([Periódico Cubano, 2021](#)).

mantiene su vigencia y abre la posibilidad de pensar la realidad presente¹³. En este sentido, podríamos hacer alusión a lo planteado por [Rosenstone \(2013\)](#) sobre ciertos tipos de filmes que proponen una forma distinta de pensar el pasado y realizan una reflexión crítica acerca del presente. De este modo, *Casa vieja* logra conectar dos momentos históricos distintos y lanzar una mirada al pasado desde el presente en que se inscribe el filme.

Conclusiones

En suma, podemos afirmar que la transposición que Lester Hamlet realiza de la pieza de Estorino al cine deja al descubierto sus marcas de teatralidad y, en cierta medida, hace alusión a su origen teatral al poner énfasis en el contenido del texto dramático, así como en la tensión dramática que se genera a partir de los conflictos existentes entre los personajes principales y que se concentra, además, en determinados momentos climáticos de la obra. Es notable en el filme la presencia de estos personajes atormentados, de marcado carácter teatral, signados por un destino que podríamos llamar “trágico”, que se encuentran enfrentados entre sí a partir de conflictos y fuerzas en tensión. Se destaca, asimismo, el lugar central que ocupa el diálogo dentro de la película, lo que da cuenta de un proceso de hibridación complejo entre los recursos teatrales y los fílmicos.

Además, el espacio y la escenografía son igualmente importantes, pues la casa centra y acoge en su interior las principales problemáticas que enfrentan los miembros de esta familia y, a su vez, las proyecta en un espacio social. Como plantea [Bissonnette \(2008\)](#): «*Une théâtralité cinématographique engagée invite le spectateur à prendre conscience d'un message social et sollicite son engagement*» [Una teatralidad cinematográfica comprometida invita al espectador a tomar consciencia de un mensaje social y solicita su compromiso] (p. 19). Y es precisamente esto lo que ocurre en esta versión de *La casa vieja*. El desplazamiento temporal que tiene lugar en la transposición del medio teatral al cinematográfico permite analizar las cuestiones esbozadas en la obra a la luz del contexto actual y tomar consciencia de ellas.

¹³ Para el conocimiento de la historia más reciente de Cuba, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, puede consultarse, entre otros numerosos textos dedicados a estudiar este período: [Guerra \(2021\)](#), estudio que da una visión bastante completa del proceso de la Revolución Cubana, desde una perspectiva cercana al discurso oficial del régimen cubano. También pueden consultarse [Thomas \(2004\)](#) y [Montaner \(1999\)](#), quienes hacen un análisis más crítico de esta etapa.

De este modo, la conexión más evidente entre teatro y cine radica en la puesta en escena, que en lo esencial se construye en ambas obras, como hemos visto, a partir de varios códigos en común, como la caracterización de los personajes; la interpretación de los actores, desarrollada a partir de la voz y la palabra, la acción y el movimiento de los cuerpos; la temporalidad; el espacio y la escenografía (la representación de la casa vieja, pero también de otros objetos importantes que se añaden en la película, como las jaulas, las fotografías familiares, las banderas); la estructura narrativa, que, como señala [Bissonnette \(2008\)](#), se ve influida por la división en actos, los cortes de escena, la función de los diálogos, etcétera. Estas interconexiones, en conjunto con las variaciones que tienen lugar en el paso de un medio a otro, vuelven muy sugerente esta transposición medial.

En la transposición de la escena a la pantalla, por tanto, son fundamentales la variación argumental que hace su realizador y la adopción y reelaboración de los códigos teatrales para transmitir un mensaje distinto sin que se pierdan la esencia y la vigencia de la obra original. Lo novedoso que surge a partir del cruce entre el teatro y el cine devela en este caso el trabajo de reelaboración siempre necesario en el paso de un medio a otro, pues no se trata de establecer simples analogías, sino de reconstruir los diversos elementos en un nuevo lenguaje ([Wolf, 2001](#)). De ahí que las relaciones intermediales sean sumamente productivas en este sentido, pues, a partir de las figuras que se transvasan entre ambos medios, se logra transformar y reevaluar el texto original, el cual tiene mucho que decir aún a los lectores en el presente, a la vez que se producen otros significados mediante el discurso cinematográfico y los recursos fílmicos empleados.

Casa vieja aporta en general una nueva y actual mirada acerca de muchos de los aspectos centrales de la pieza de Estorino. El transponerla a un medio distinto permite explorar otros matices que no estaban en la obra original y generar variados efectos sobre el espectador, por lo que la transposición propicia la posibilidad de realizar otras lecturas y enriquece el texto dramático. En suma, y como hemos visto a través del análisis, al trasladar el argumento de la obra teatral que tenía lugar en la década de los 60 al contexto de los años 2000, se realizan cambios fundamentales que permiten hacer una lectura sociopolítica e histórica diferente, desde una perspectiva actual de lo que ha sido la historia cubana desde 1959, lo cual invita a examinar y pensar críticamente el presente desde el diálogo con el pasado, centrando la atención en los problemas sociales, políticos, económicos y culturales más acuciantes de la Cuba de hoy.

Examinar los cruces que se producen entre el medio cinematográfico y el teatral nos ha permitido igualmente percatarnos de la porosidad de los bordes de ambos, así como de la necesidad de un enfoque interdisciplinario para comprender mejor las interacciones intermediales. En el caso que analizamos, el hecho de que se preserve, como diría Bazin (1990), la teatralidad del drama en la pantalla, y de que se establezca este fecundo diálogo intermedial entre un género y otro, pone de manifiesto, asimismo, esa inespecificidad que se delinea, en palabras de Garramuño (2014), como otro modo de pensar el potencial crítico del arte.

Referencias

- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp.
- Benson, D. S. (2016). *Antiracism in Cuba: The Unfinished Revolution*. University of North Carolina Press.
- Bissonnette, S. (2008). La théâtralité cinématographique engagée. *Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois*, (8), 1-29. <https://nouvellesvues.org/wp-content/uploads/2021/09/BissonnetteNVCQ8.pdf>
- Bloch, V. (2009). Reflexiones sobre la disidencia cubana. *Análisis político*, (67), 83-104. <http://www.scielo.org.co/pdf/anpol/v22n67/v22n67a05.pdf>
- Bolter, J. D., & Grusin, R. (2000). *Remediation. Understanding New Media*. Massachusetts Institute of Technology Press.
- Bongers, W. (2015). Figuras intermediales en *Teorema*. *AISTHESIS*, (58), 353-361. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812015000200021>
- Bongers, W. (2018). Tránsitos intermediales: las imágenes del cine y la televisión en *Mantra*. *Cuadernos de Literatura*, 22(44), 101-122. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl22-44.tiic>
- Casetti, F., & Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Chase, M. (2015). *Revolution Within the Revolution. Women and Gender Politics in Cuba, 1952–1962*. The University of North Carolina Press.

- Chirino, L. J. (2021, 21 de octubre). Polémica por veto en televisión de película “Casa Vieja” en Día de la Cultura Cubana. *CiberCuba*. <https://www.cibercuba.com/noticias/2021-10-21-u199482-e199482-s27061-polemica-veto-television-pelicula-casa-vieja-dia-cultura>
- del Río, J. (2011, 10 de enero). *La casa vieja remozada en el cine cubano*. Rebelión. <https://rebellion.org/la-casa-vieja-remozada-en-el-cine-cubano/>
- Estorino, A. (2010). La casa vieja. En O. Valiño (Comp.), *Dramaturgia de la Revolución (1959-2008)* (vol. 1, pp. 151-199). Ediciones Alarcos.
- Fernández Pérez, G. (2011). *Las masculinidades en el cine: un acercamiento a Casa vieja*. Contribuciones a las Ciencias Sociales. <https://www.eumed.net/rev/cccss/13/gfp.htm>
- Gallardo Saborido, E. J. (2013). Escapando del laberinto del género: revolución y liberación femenina en la dramaturgia de Abelardo Estorino. *Hispanic Research Journal*, 14(4), 313-323. <https://doi.org/10.1179/1468273713Z.000000000051>
- Garramuño, F. (2014). Arte inespecífico y mundos en común. En *Estética, medios masivos y subjetividades. Ponencias del V Simposio Internacional de Estética (2014)* (pp. 15-29). Estética UC Online.
- Guerra, S. (2021). *La Revolución Cubana. Un nuevo panorama de su historia (1953-2020)*. Navegando Publicações.
- Hamlet, L. (Director). (2010). *Casa vieja* [película]. Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos.
- Higgins, D. (1966). Intermedia. *The Something Else Newsletter*, (1), 1-6.
- Mazzina, C., & Isern, P. (Comp.). (2023). *La disidencia cubana: Experiencias y aprendizajes para la democratización*. Dunken.
- Mendoza, I. (2008). La obra de Abelardo Estorino. En S. Chaple (Dir.), *Historia de la literatura cubana. Tomo III* (pp. 370-379). Editorial Letras Cubanas.
- Mesa-Lago, C. (2005). Problemas sociales y económicos en Cuba durante la crisis y la recuperación. *Revista de la CEPAL*, (86), 183-205. <https://repositorio.cepal.org/server/api/core/bitstreams/8845de39-7a99-4c9f-8858-1238521066a4/content>

- Mesa-Lago, C. (2009). Balance económico-social de 50 años de Revolución en Cuba. *América Latina Hoy*, (52), 41-61. <https://doi.org/10.14201/alh.5675>
- Mitchell, W. J. T. (1986). *Iconology: Image, Text, Ideology*. The University of Chicago Press.
- Montaner, C. A. (1976). *Informe secreto sobre la Revolución Cubana*. Ediciones Sedmay.
- Montaner, C. A. (1999). *Viaje al corazón de Cuba*. Plaza y Janés.
- Padrón, F. (2011, 31 de enero). «Casa vieja», un conflicto más viejo que la casa. *Noticine*. <http://noticine.com/iberoamerica/36-iberoamerica/14542-critica-qcasa-viejaq-un-conflicto-mas-viejo-que-la-casa.html>
- Periódico Cubano. (2021, 22 de octubre). *Televisión Cubana censura el filme “Casa vieja” por razones políticas*. <https://www.periodicocubano.com/television-cubana-censura-el-filme-casa-vieja-por-razones-politicas/>
- Qiang, C. (2016). *Las adaptaciones de las obras teatrales de Abelardo Estorino en el cine cubano: “El robo del cochino” y “La casa vieja”* [Tesis de maestría, Universidad de La Habana, Cuba]. Scriptorium. <https://fototeca.uh.cu/s/scriptorium/item/2129412#lg=1&slide=0>
- Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités / Intermediality*, (6), 43-64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- Rajewsky, I. O. (2010). Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality. En L. Elleström (Ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (pp. 51-68). Palgrave Macmillan.
- Rancière, J. (2012). *Las distancias del cine*. Manantial.
- Rosenstone, R. A. (2013). *Cine y visualidad. Historización de la imagen contemporánea*. Ediciones Universidad Finis Terrae.
- Salas Murillo, B. (2017). Apuntes a la trans-escritura: el caso del par teatro-cine. *ESCENA. Revista de las artes*, 76(2), 10-27. <https://doi.org/10.15517/es.v76i2.28063>
- Speranza, G. (2006). *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Editorial Anagrama.

Thomas, H. (2004). *Cuba. La lucha por la libertad*. Debate.

Wolf, S. (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Editorial Paidós.