



## ***House of Strangers* (Mankiewicz, 1949): Iconografía *noir* y violencia con un trasfondo shakespeariano**

**House of Strangers (Mankiewicz, 1949): Noir iconography and  
violence with a Shakespearean background**

**Francisca Portillo Laguna**

*Universidad de Málaga*

[paquiportillo@hotmail.com](mailto:paquiportillo@hotmail.com)

Fecha de recepción: 31/07/2020      Fecha de evaluación: 15/09/2020  
Fecha de aceptación: 16/11/2019

### **Abstract:**

The aim of the present research is to analyse the violence underlying the autocratic proceedings of a father upon his otherwise submissive and resentful sons under the frame of a Shakespearean background. The starting point has been the cinematographic adaptation *House of Strangers* (1949) by Joseph L. Mankiewicz which is based on one of the most acclaimed tragedies by the English bard, *King Lear* (1606). The theme of violence acquires relevance when the daughters who despise Lear are transformed into sons by Mankiewicz, revealing how roughness and brutality not only can be inherited and enhanced but, especially, that it can be surmounted and transcended given the proper conditions. These topics are considered not only from a genre perspective but from a very specific cinematographic context, that of *noir* films, which contribute with a whole set of motifs, characters, and atmosphere. With regards to gender considerations, the main aspects examined include the different treatment given to male and female characters in labour and familiar contexts. While women are traditionally circumscribed within the family environment men are more frequently enclosed as leading roles in a social and working milieu. As a striking and significant differentiation, the role of three of the four brothers is analysed in terms of their “feminisation” due to their inability to face their father’s domineering nature, while the fourth one is heir of their father’s violence towards women. Finally, and most importantly, there is the comparison between two opposite female roles, that of Maria and Irene, being the first the impersonator of the concept of “the angel in the house” while the later embodies all the features of a prototypical *femme fatale*.

**Key-words:** gender; violence; equality; masculinity; femininity; freedom

**Resumen:**

El objetivo del presente estudio es analizar la violencia subyacente de la actuación de un padre autocrático sobre sus sumisos y celosos hijos bajo el prisma de una ambientación shakespeariana. El punto de partida es la adaptación cinematográfica *House of Strangers*, dirigida por Joseph L. Mankiewicz en 1949 y que está basada en una de las tragedias más reconocidas del dramaturgo inglés William Shakespeare, *King Lear* (1606). El tema de la violencia adquiere relevancia cuando las hijas que desprecian a Lear son transformadas por Mankiewicz en hijos, revelando como la brutalidad no solo puede ser heredada, sino también, y especialmente, como puede ser superada y trascendida dadas las condiciones adecuadas. Estos temas son considerados no solo desde una perspectiva de género ya que también se retoman desde un contexto cinematográfico específico, el del cine *noir*, que contribuye con una serie de motivos, personajes y una atmósfera muy concreta. En lo que respecta a las consideraciones de género, los principales aspectos examinados incluyen el tratamiento diferencial dado a los personajes masculinos y femeninos en los contextos familiares y laborales. Mientras las mujeres son circunscritas normalmente en un contexto familiar, los hombres lideran frecuentemente el medio social y laboral. Como uno de los aspectos más relevantes, el papel de tres de los cuatro hijos es analizado en términos de su “feminización” debido a su incapacidad para enfrentarse a la naturaleza dominante de su padre, mientras el cuarto es heredero de la violencia machista de su padre que ha de superar para lograr la felicidad. Finalmente, y más relevante, está la comparación entre dos personajes femeninos antagónicos, los de Maria e Irene, siendo la primera la personificación del concepto del «ángel en la casa» mientras la segunda acapara todas las características prototípicas de una «mujer fatal».

**Palabras clave:** género; violencia; igualdad; masculinidad, femineidad, libertad

## 0. Introducción

El cine ha sido considerado desde sus inicios como un espejo de la sociedad en la que se produce, de ahí su valor como instrumento para reflejar un muestreo sincrónico valioso sobre determinados aspectos de la cuestión del género, cuya perspectiva pone en cuestión su evolución a lo largo de las últimas décadas. Un género cinematográfico interesante para el análisis de la violencia sexual y la cuestión genérica es el *noir*, género típicamente americano y muy característico de los años 40 y 50 que se singulariza por presentar a las mujeres en una dicotomía tremendamente sexista, bien como una *femme fatale* o bien como una sumisa madre/hija/esposa. Un ejemplo clásico de este género es *House of*

*Strangers*, dirigida por el aclamado Joseph L. Mankiewicz<sup>1</sup> en 1949. Esta adaptación representa, además, el primer acercamiento de Mankiewicz a la obra de William Shakespeare que no solo sirve de trasfondo a la película, sino que, además, como en muchas otras adaptaciones cinematográficas de obras literarias, otorga un toque de prestigio cultural a un género cinematográfico un tanto denostado visto en perspectiva. El productor de la cinta, John Houseman, describió a Mankiewicz como un hombre extremadamente culto y un gran director de diálogos, lo que lo convertía en el director idóneo para adaptar Shakespeare al lenguaje cinematográfico, pues según Willson «certainly Shakespeare qualified as a writer whose works required an accomplished 'dialogue director'» (Willson, 2000).

Aunque la intervención de Mankiewicz en el guion es evidente, el responsable ulterior fue el prolífico Philip Yordan<sup>2</sup> que había realizado varias adaptaciones shakespearianas previamente. Yordan no se basó directamente en la obra de Shakespeare, sino en la novela de Jerome Weidman *I'll Never Go There Anymore* (1941)<sup>3</sup>, que, a su vez, según Griggs «borrows from Shakespeare's reconfigured narration of the Lear myth» (Griggs, 2009). Si el mito de Lear relata la historia de desamor de este rey con sus hijas, en *House of Strangers* Mankiewicz reconfigura a Goneril, Regan y Cordelia en cuatro hijos. Esta metamorfosis "transgenérica" tiene lugar significativamente en un marcado contexto tradicional, el de la familia de inmigrantes italiano Monetti, cuyo patriarca, Gino, ha prosperado de simple barbero a acaudalado banquero. Varios aspectos centrales de la trama literaria son explorados por Mankiewicz en su adaptación cinematográfica que resultan interesantes desde la perspectiva de género. La figura de Gino como padre autoritario que controla la vida familiar y profesional de sus hijos es evidentemente una reencarnación del monarca shakespeariano. Ambos demandan una total sumisión y un amor incondicional por parte de sus hijas/os, si bien Lear/Gino solo muestran respeto por Cordelia/Max. Por otro lado, Joe, Pietro y Tony, los hijos desnaturalizados de Gino, personifican a las malvadas hijas de Lear, Goneril y Regan. La próspera estructura capitalista del banco Monetti se transforma, pues, en el centro de poder que convierte a *King Lear* en el subtexto que describe la desintegración

---

<sup>1</sup> Joseph L. Mankiewicz (1909-1993) fue un prestigioso productor, guionista y director estadounidense. El mismo año en que se estrenó *House of Strangers* ganó dos premios Oscar al mejor guion adaptado y mejor dirección por *A Letter to Three Wives* y al año siguiente, en 1950 por *All about Eve*.

<sup>2</sup> Philip Yordan (1914-2003) es conocido por sus guiones de temas épicos, como *The Decline and Fall of the Roman Empire* (Anthony Mann, 1964), *El Cid* (Anthony Mann, 1961) o *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954). También desempeñó la labor de "script doctor" al reescribir guiones de otros autores que no podían firmar su trabajo al aparecer en la lista negra de Hollywood durante la caza de brujas.

<sup>3</sup> La novela de Jerome Weidman se convirtió en una fuente popular para adaptaciones cinematográficas, pues tras convertirse en el germen de *House of Strangers* para la 20th Century-Fox dio lugar a la versión *western Broken Lance* (Edward Dmytryk, 1954), ambas con guiones de Yordan, y *The Big Show* (James B. Clark, 1961), una adaptación un tanto distante del mito de Lear en contexto circense.

de la estructura patriarcal con la muerte de Gino y la «feminización» de sus tres hijos mayores que debido a su debilidad son incapaces de salvarse.

En este sentido la transformación de Lear en opulento banquero se transforma en el escenario perfecto para lo que Griggs llama una “genre-based adaptation” de *King Lear* al cine gánster en un ambiente *noir* (Griggs, 2009). Como comenta Douglas, los rasgos del *noir* son fácilmente aplicables a la tragedia shakespeariana ya que «in noir, it's possible to be both archetypically American and irremediably unhappy» (Douglas, 2007). En la época de la Gran Depresión, cuando tiene lugar la acción, el tema del ascenso y caída de grandes fortunas se convierte en un tema recurrente en el Hollywood de la época, lo que emparenta directamente con algunas convenciones de este género cinematográfico y con muchas de las asunciones de la época en cuanto a cuestiones de género. Para proporcionar un escenario idóneo, Mankiewicz muestra ciertos rasgos del *noir* como la preocupación con los conceptos de familia, honor y el conflicto entre el orden del viejo mundo y los valores del nuevo mundo. El concepto *noir* es más una declaración de estilo que un género, con unos arquetipos y un marco narrativo que conjuga, según Griggs «the stylistic techniques of German expressionism with the pulp fiction narratives of the hard-boiled detective story» (Griggs, 2009). El auge del género en la época y el hecho de que Mankiewicz estudiara en Alemania hace que esta adaptación muestre una iconografía típica, con un patriarca ajeno a los preceptos legales, un protagonista masculino sobre el que siempre parece cernirse una nube negra y una *femme fatale* que rescata al galán de su disfuncional familia. Todo esto ocurre en un escenario en el que destaca la sutil cinematografía en blanco y negro de Milton Krasner, con calles tenuemente iluminadas o clubs nocturnos de dudosa reputación. Los contrastes de luces y sombras ejemplifican la dualidad de la identidad personal que promueve un estudio psicológico de los personajes, que no dudan en transgredir leyes o normas sociales, como la violencia de género o el abuso físico o verbal hacia los personajes femeninos, algo impensable en cualquier género cinematográfico en la actualidad salvo en películas comprometidas con el tema. Curiosamente, la escasa bibliografía sobre esta adaptación por parte de la crítica especializada, no se hace eco en ningún momento de este aspecto fundamental desde una perspectiva actual, lo que se explica por el hecho de que la violencia hacia las mujeres en las pantallas de los años 40 y 50 se asumía como parte integral de las relaciones hombre-mujer, independientemente del vínculo entre ambos.

### **1. Un conflicto familiar**

El primer plano de la película expone de forma visual el conflicto entre el viejo mundo personificado por Gino y los trabajadores que arrastran sus viejas carretas frente a un orden emergente encarnado por sus hijos y representado simbólicamente por el tren en la parte superior del plano. La dicotomía espacio-temporal del viejo mundo encarnado por Gino rememora con nostalgia la sencillez de un tiempo pasado en el que

la supremacía masculina no era cuestionada. A continuación, entre la multitud bulliciosa del *Lower East Side* neoyorquino surge Max Monetti, interpretado por Richard Conte, que regresa tras pasar siete años en prisión y que es recibido por un reticente vigilante de aspecto hitleriano. Es 1939 y su padre ha fallecido durante su encarcelamiento. Su mirada se centra en el apellido familiar sobre el muro del banco, en el que aparecen los nombres de sus hermanos, Joseph, Tony y Pietro. El apellido Monetti no puede pasar desapercibido para una saga de inmigrantes italianos y su indudable relación con el término italiano *moneta*, es decir, moneda, que sirve para establecer la obsesión del patriarca por el dinero y el poder. En el banco, la figura ubicua de su fundador se refleja no solamente en su omnipresente apellido, sino que se hace aún más latente en su majestuoso retrato. Una vez dentro de las oficinas, su presencia dictatorial se evidencia en la forma del busto de Benito Mussolini que domina el despacho y que, como comenta Coursen «echoes the 'foreign authority' the father exercises, even in death, over all the brothers» (Coursen, 2005). Una vez en casa, la visión del retrato paterno desencadena en Max un *flashback* que traslada la acción siete años atrás. Mediante un magistral movimiento de la cámara dirigida por Robert Krasner se escucha la música de Rossini mientras se asciende por unas largas escaleras hasta descubrir por primera vez a Gino Monetti<sup>4</sup> cantando en su bañera. Para el público de la época, el rostro de Edward G. Robinson implicaba un tipo de personaje muy concreto, pues en su dilatada trayectoria interpretó a numerosos inmigrantes y mafiosos italo-americanos, la mayoría de ellos involucrados en actividades delictivas que indican su adherencia a las normas del viejo mundo, su respeto a las tradiciones patriarcales y su actitud condescendiente hacia las mujeres.

Gino contribuye como creador de la América moderna que en el bullicioso *Lower East Side* neoyorquino ha logrado su particular sueño americano «*from rags to riches*». La tumultuosa jungla urbana sobre la que se ha impuesto para crear su entorno financiero recalca el contexto anárquico al que ha tenido que imponerse. Si *King Lear* es un panegírico al fin de Lear, la propia estructura narrativa *noir* aventura el final de Gino, pues como recoge Jackson «the founding fathers have become America's Lears» (Jackson, 2016). De ahí que, igual que Lear, Monetti someta a sus hijos desde el inicio, cuando un elegante Joe, interpretado por Luther Adler, es obligado a frotarle la espalda, acción normalmente reservada para hijas que son las que normalmente se encargan del aseo personal de los ancianos. Su posición, de espaldas a su hijo, es un augurio del conflicto entre el patriarca y sus hijos. A nivel familiar, Gino abusa de tres de sus cuatro hijos: Joe, que, a pesar de su codicia, es un simple oficinista, chófer y recadero de su padre Tony, interpretado por Efrem

---

<sup>4</sup> Edward G. Robinson (1893-1973) alcanzó la fama como Rico Bandello en *Little Caesar* (Mervyn LeRoy, 1931), lo que le llevó a convertirse en el actor prototipo de papeles de gánster. La proliferación del género lo convirtió en una de las caras más populares de la gran pantalla en los años 30 y 40. Acostumbrado a actuar como mafioso, Robinson copia de manera sublime el acento italiano lo que le llevó a ganar el premio a mejor actor por su personaje de Gino Monetti en el Festival de Cine de Cannes de ese año.

Zimbalist Jr., un presumido *dandy* que únicamente ambiciona buenos trajes y mujeres y Pietro, interpretado por Paul Valentine, guardia de seguridad en el banco y mediocre boxeador *amateur*. El papel desempeñado por estos tres hijos, tanto en el plano laboral como en el familiar, se circunscribe a tareas menores y subsidiarias que tradicionalmente se asocian a aquellas desempeñadas por una descendencia femenina a la que se niega la opción de tomar decisiones de relevancia en el banco familiar. De hecho, todos los hijos en algún momento son asociados o ridiculizados con alguna cualidad femenina, como cuando Joe es ninguneado por su mujer, al igual que por su padre, lo que demuestra su debilidad, o cuando Tony es mortificado debido a su interés por la moda o Pietro despreciado por haber recibido una paliza en un combate de boxeo. Ante la actitud dictatorial de Gino, todos asumen una postura de sumisión aceptando sus órdenes y padeciendo sus humillaciones. Así, durante la cena familiar los tres son obligados a esperar a Max para poder comer o a cambiar la música del gramófono en repetidas ocasiones. Monetti, al igual que Lear, es un personaje autoritario que solo reconoce sus propias normas y no acepta ningún poder exterior o superior al suyo, ni siquiera el de las leyes del estado de Nueva York. Su reino particular le imposibilita adaptarse al naciente capitalismo del nuevo mundo, por lo que permanece anclado en una posición cultural inquebrantable que lo devora y que, como a Lear, lo conducirá irremisiblemente a la cárcel o a la muerte. Su proceder autocrático le hace ignorar las normas por considerar que, como en el viejo mundo, su banco puede regirse únicamente por sus propias leyes. Su filosofía de «*Dog eat dog*» le ha permitido sobrevivir en la jungla, y no resulta extraño su identificación con Benito Mussolini a través del busto en la oficina o cuando es aludido como *Il Duce*, sobrenombre con el que era conocido el dictador italiano durante los años 30 y que, al igual que Gino, será posteriormente destruido por su «pueblo». Si al principio Gino es aclamado por sus clientes, posteriormente será perseguido y apaleado por aquellos que anteriormente lo adulaban, momento que será aprovechado por sus hijos para derrocar al patriarca también a nivel familiar, aunque este momento es más subversivo en el texto shakespeariano con personajes femeninos que en la adaptación cinematográfica al circunscribir la venganza a personajes masculinos si bien su virilidad es frecuentemente cuestionada.

El conflicto entre Gino<sup>5</sup> y sus tres hijos encarna el choque entre un viejo mundo anclado en las costumbres de su ancestral Italia que el patriarca lleva consigo a Nueva York, a la trastienda de una barbería. La visión de Monetti sobre su herencia italiana y la cultura de su tierra

---

<sup>5</sup> En el momento del estreno se polemizó acerca de la posibilidad de que el personaje de Gino estuviera inspirado en el fundador del Banco de América, Amadeo Peter Giannini, un emprendedor que ofrecía préstamos a inmigrantes cuando otros bancos se los negaban. Según los rumores, el productor Daryl F. Zanuck insistió en tomar como modelos a Giannini y posteriormente al presidente de la *Twentieth Century-Fox*, Spyros P. Skouras. Al parecer, el descontento de ambos perjudicó la distribución de la película en América.

adoptiva son contradictorias. Gino ha traído las formas del viejo mundo, su Italia natal, al nuevo mundo del hampa neoyorquino, al tiempo que ha asimilado algunas convenciones de su país de acogida, si bien su filosofía es errónea pues sus viejos ideales no encajan con los nuevos valores americanos. La vinculación con sus raíces se refleja en su frecuente uso del italiano, que alterna con el inglés en el ámbito laboral. El empleo de su lengua materna es más frecuente en el ambiente familiar, donde Gino, con un marcado sentido de la tradición, mantiene la costumbre de celebrar una cena con espaguetis cada miércoles que le sirve de excusa para dominar a sus hijos obligando a Tony a servir el vino o a Pietro a cambiar el disco del gramófono y a responder al teléfono. Más humillante es el trato dispensado a Joe y su esposa, a los que los espaguetis les sientan mal, pero son obligados a asistir y a comer los espaguetis de Ma Theresa como forma de expresión de su poder sobre ellos. También asociada con sus raíces culturales es su predilección por la ópera italiana<sup>6</sup> a pesar de que el volumen de la música<sup>7</sup> moleste al resto de asistentes e impida mantener una conversación. De forma metafórica, el volumen de la música es también sintomático de la tradición cultural italiana que no impide el incesante palabrerío de Gino pero que silencia las palabras de su esposa Ma Theresa durante toda la cena si bien es ella el artífice de esas reuniones pues como mujer es la encargada de mantener a la familia unida, especialmente en el entorno del hogar.

## 2. El viejo y el nuevo mundo

Su adhesión al antiguo mundo posiciona al patriarca en el centro de la escena y se manifiesta no solo en el trato dispensado a sus hijos, independientemente de la aceptación sumisa de estos, sino también en su actitud hacia las mujeres. Cuando Max, su hijo predilecto, llega a la cena familiar, besa apasionadamente a su prometida, Maria Domenico, interpretada por Debra Paget. El hecho de que María responda al violento beso de Max en presencia del resto de la familia denota una actitud no previsible por parte de una inocente joven católica, como refleja la enorme cruz que lleva al cuello, aunque, por otra parte, responde a la actitud sumisa ante su prometido esperable en una tradicional joven italiana. Su madre, Helena Domenico, censura la actitud de Maria pues ella, como Gino y su esposa, encarnan la cultura del viejo mundo. Sorprendentemente, en ningún momento culpa a Max de la situación, que es el que ha obligado a Maria a besarlo. Gino, por el contrario, defiende a los jóvenes y rechaza la actitud de Helena en un intento de defender lo que él considera como ventajas del nuevo mundo, tales como la libertad o

---

<sup>6</sup> Gino escucha el solo para tenor *Ach so Fromm*, de *Martha o la Feria de Richmond* de Friedrich von Flotow. Es curioso que escuche esa pieza al tratarse de una ópera alemana. Quizá la conexión sea que el tenor italiano Enrico Caruso había interpretado el papel de Lyonel frecuentemente y la había grabado en italiano.

<sup>7</sup> Durante la cena suena *Il Barbiere di Siviglia*, con Lawrence Tibbett. El barbero de Sevilla es, igual que Gino, un hombre hecho a sí mismo que construyó un imperio contra todo pronóstico. En *King Lear* IV.vii Cordelia comenta «Th'untun'd and jarring senses» relacionando el canto de su padre con la locura. De la misma forma el canto de Gino durante las escenas del baño y la cena parece indicar una merma de su estado mental.

el progreso, valores que, sin embargo, no está dispuesto a permitir al resto de sus hijos o a las mujeres que lo rodean. Más tarde, como madre tradicional y cabeza de la familia Domenico, Helena acusa a Max de tener una relación con otra mujer mientras está comprometido con su hija e incita a Maria a devolverle el anillo de compromiso. A pesar de que Maria se niega, Gino estalla contra Helena y la obliga a sentarse para que no esté a su misma altura pues la señora Domenico, interpretada por Hope Emerson, es bastante más alta físicamente que Gino, quien no soporta sentirse inferior en ningún sentido a Helena. En ese momento las tres mujeres, Helena, Maria y Ma Theresa se encuentran sentadas en una posición de inferioridad frente a Gino, que está de pie. Max, también de pie, da significativamente la espalda al resto de personajes, pues la defensa que Gino hace de su futuro matrimonio con Maria le resulta indiferente. Es en esa posición de superioridad que Gino expone su diatriba sobre las bondades del nuevo mundo, en el que las ciudades crecen a lo alto en forma de rascacielos y no a lo ancho, los baños están en el interior y no en el exterior y en el que la ascendencia no implica un lastre para la movilidad social. Más importante aún, ese nuevo mundo le abre muchas puertas al tiempo que le posibilita seguir ostentando su dominio patriarcal y machista sobre el resto de personajes y especialmente sobre sus hijos, a los que subestima igual que a los personajes femeninos. Cuando Helena pregunta qué tiene eso que ver con Max y Maria, Gino explica que en el nuevo mundo incluso el matrimonio es diferente, pues en el resto del mundo cuando en una pareja sus integrantes se cansan el uno del otro es el momento de casarse, mientras que en el nuevo mundo las parejas primero contraen matrimonio y luego se cansan del otro. Se trata, evidentemente, de una visión del matrimonio acorde con la época en la que se graba la adaptación en la que las mujeres deben adoptar un papel sumiso y acatar los dictados del marido, de ahí sus estallidos de ira cuando Helena o, posteriormente, Irene osan discutir sus decisiones o dar un punto de vista distinto al suyo.

Para Gino, no obstante, la mujer en el nuevo mundo es feliz gracias a la libertad, porque una esposa no solamente cocina y cría a los hijos, sino que es libre para decidir. Su discurso, sin embargo, no se ajusta a su proceder, pues cuando Helena disiente de sus ideas Gino le grita que ellos pertenecen al viejo mundo y hace el amago de abofetearla como haría libremente en su tierra natal. No es este el último amago de abuso y violencia por parte de Gino hacia personajes femeninos, si bien ni en las reseñas de la época ni en la escasa crítica de esta adaptación se ha considerado la muestra de la misma en pantalla como un elemento discordante o subversivo tal y como sucedería en la actualidad. Como recoge Griggs, Gino «becomes the 'psychologically static' embodiment of a fixed 'world view', his immigrant mindset harbouring his 'unchanging cultural position'» (Griggs, 2009). Gino pretende silenciar a Helena al igual que a su esposa que ha contemplado la escena sin inmutarse y que apenas habla a lo largo de toda la película. Tan solo cuando Gino quiere ser elogiado por haber solucionado el conflicto entre el viejo y el nuevo mundo evidenciado en Max y Maria, es cuando Theresa simplemente



asiente con gesto de circunstancias dando a entender que Gino está equivocado, como se corrobora en el siguiente plano cuando Max aparece abrazando a su amante mientras bailan en un club nocturno. Al igual que en el banco, Gino es ajeno a la realidad en su hogar y no es consciente de que Max está comprometido con Maria por una tradición cultural que lo aleja de su familia y lo empuja hacia su amante Irene. De esta escena se deduce que cada uno de los tres representantes del viejo mundo muestra una postura distinta respecto al mismo. Gino personifica la incapacidad de adaptar su legado cultural al nuevo mundo, y, a pesar de alabar las bondades de América, se rige según las normas del viejo orden. Helena, por otro lado, representa la falta de asimilación a la nueva cultura y sigue atada a unas tradiciones desfasadas, mientras Theresa, la prudente esposa de Gino, percibe el peligro que el desajuste entre ambos mundos ocasionará al equilibrio familiar.

### **3. Un nuevo orden**

Frente al viejo orden de Gino, sus hijos Joe, Tony y Pietro, encarnan a ese nuevo mundo al que Gino no acaba de habituarse. El hecho de que en el texto originario Shakespeare rodease a Lear de descendencia femenina induce a Mankiewicz a revestir a sus tres hijos mayores de ciertas cualidades casi femeninas y un tanto impensables para personajes masculinos en el cine de los años 40. Así Joseph, nombre desprovisto aquí de connotaciones bíblicas, esconde tras su animadversión hacia su padre una patológica demanda de amor causada por la severidad y constante intransigencia de su padre. Los años de sometimiento a la autoridad paterna han marcado el carácter de Joe que transige igualmente ante su esposa Elaine, quien exige un tren de vida que su esposo es incapaz de proporcionarle. Por ello, Joe se siente doblemente tiranizado por un padre que lo humilla y por una esposa que lo mortifica y lo obliga a someterse a su progenitor para demandar una subida de sueldo que satisfaga sus caprichos. De esta forma, cuando durante la cena familiar Max intenta interceder por Joe ante su padre para obtener la subida salarial, Joe intenta obviar el tema mientras su esposa lo silencia (igual que Gino a su esposa) e intenta tomar el mando de la negociación en lo que es claramente una inversión de los roles tradicionales de género y de las funciones acostumbradas en un matrimonio de la época. Sin embargo, será el temperamento de Gino el que con un atronador bramido enmudezca a ambos. Esta disputa recuerda al ámbito laboral, cuando Gino reprende a Joe gritándole «go back to your cage», al igual que lo haría con una esposa a la que castiga encerrándola en la jaula dorada de su hogar. Tony, el segundo hijo, ocupa una posición intermedia en el trío de hermanos oprimidos por Gino y, a pesar de que su nombre etimológicamente significa el que destaca entre todos, es un personaje superfluo que pasa desapercibido en la familia y que no participa significativamente en la trama. El rasgo que afemina a este personaje no es tanto su comportamiento o actitud ante su padre, al que no se enfrenta nunca, sino, como comenta el propio Gino, su preocupación por la moda y su obsesión por llevar buenos trajes. Su

carácter decorativo en la trama y su interés en la moda son rasgos que lo circunscriben dentro de una esfera tradicionalmente asociada a personajes femeninos, convirtiéndose en el equivalente masculino de la típica *femme coquette* del cine francés icono de la moda del momento. En tercer lugar, Pietro, al igual Tony, muestra un escaso apego por el banco familiar y dedica sus esfuerzos al boxeo *amateur*. A pesar de su nombre, que lo identifica con la fortaleza de una piedra, sus escasas habilidades pugilísticas hacen que aparezca frecuentemente con la cara magullada, como una mujer apaleada que encubre un maltrato por lo que, más que como exitoso boxeador, Pietro tiene que conformarse con ser el guardia de seguridad del banco familiar. Su falta de destreza como luchador lo convierte en la diana de las burlas de sus hermanos y especialmente de su padre, que lo ridiculiza por su debilidad, cuestiona su masculinidad y se mofa de él por considerar el boxeo como algo lúdico y no como una actividad remunerada. Los muchos golpes recibidos en la cabeza durante los combates son aprovechados igualmente por Gino para acusarlo de ser un *dumbhead*, cualidad también atribuida a muchas mujeres por falta de profundidad intelectual. En este sentido resulta interesante cuando, tras perder un combate, Gino despoja a Pietro de la bata con el patrocinio del banco Monetti inscrito en ella. El privarlo de la bata con su apellido es un acto simbólico en el que Gino arrebató a Pietro su virilidad y lo ilegítima como digno heredero del clan Monetti.

Max, por otro lado, es el típico héroe *noir* atrapado entre el viejo mundo de su padre, su herencia de odio y la asimilación al nuevo mundo que le promete la relación con su amante Irene. La trama se filtra a través de sus recuerdos<sup>8</sup>, por lo que no es un narrador neutral, mostrando al principio una versión subjetiva de su padre o de Irene, que al principio aparece como una *femme fatale* para acabar convirtiéndose en una mujer enamorada. Como hijo predilecto, Max presenta cierta analogía con su padre, pues, al ser un abogado de cierta reputación entre la mafia neoyorquina, comparte el trasfondo delictivo de Gino. La compenetración entre ambos se refleja a distintos niveles. Como heredero natural de Gino, Max es el único hijo que habla italiano y se identifica con emblemas culturales italianos. Un ejemplo es la simetría lingüística por la que Max repite expresiones paternas, como cuando en una discusión con Irene comenta «I am Max Monetti and nobody talks to me like that» recordando a la defensa de sí mismo que Gino hace en el estrado «I am Gino Monetti and nobody talks to me like that». El tono imperioso que Max dispensa a las mujeres, especialmente a su amante, es igualmente análogo al empleado por su padre hacia los personajes femeninos. Cuando Max aparece tarde en la cena familiar, el saludo a su prometida Maria

---

<sup>8</sup> Los recuerdos de Max desencadenan un *flashback*, técnica habitual en la filmografía de Mankiewicz, cuyas películas suelen empezar en el presente y, poco a poco, mediante el *flashback*, se regresa al pasado de los personajes para ver su motivación actual. Frecuentemente usa una polifonía de voces que desde el pasado revelan detalles que completan el rompecabezas narrativo. Además de *House of Strangers*, Mankiewicz usa esa técnica en películas tan exitosas como *A Letter to Three Wives* (1949) y *All about Eve* (1950).

Domenico consiste en un indecoroso y casi violento beso que reafirma su masculinidad y su autoridad en la pareja ante la tímida sumisión de la joven. La única en reaccionar al subversivo beso es Helena Domenico, madre de Maria, que como mujer viuda se siente en la obligación de defender la castidad de su hija y acusa a Max no solo de su actitud impúdica ante el resto de la familia, sino también de los rumores que le imputan una doble vida. Como suele ser habitual en el cine *noir* de la época, era frecuente que los jóvenes protagonistas tuvieran un matrimonio con el prototipo de mujer «*angel in the house*» y una amante voluptuosa y temperamental para disfrutar fuera del entorno familiar. La defensa que Gino hace de su hijo es ilustrativa de su afán por recoger lo mejor de ambos mundos siempre que sea beneficioso para la fracción masculina de la sociedad y especialmente para él. Esa sintonía entre padre e hijo lleva a Max a usurpar el “trono” de su padre como centro focal de la historia y a convertirse en el eje sobre el que se articulan las dos tramas centrales de la película, la desintegración familiar y la trama amorosa.

Aunque en el momento clave Max sea el único que se posicione en favor de su padre, en ningún momento personifica la encarnación idealizada de la fusión de Cordelia y Edgar, pues, como digno hijo de su padre, Max representa la hegemonía machista y, lo que es peor, profetiza su continuidad en el nuevo orden tras la desaparición de su padre. Así, Max es capaz de usar sus artimañas de abogado para sobornar, como no, a un miembro femenino del jurado, una paupérrima madre viuda que, a pesar de la necesidad, rechaza el dinero que Max le ofrece demostrando una talla moral desconocida para los Monetti. Igualmente, Max se rige con una actitud similarmente sibilina con respecto a su vida sentimental, pues no se plantea ninguna dicotomía de carácter ético al engañar a las mujeres de su vida, su prometida Maria y su amante Irene. Max no solo engaña a ambas, sino que no duda en imponer sus criterios, obligando a Maria a responder a su agresivo beso renunciando a su recato religioso o abofeteando a su amante Irene cuando osa desafiar su supremacía machista. Si Gino representa las formas del viejo orden, Max está atrapado entre dos mundos, el de su padre, que lo ancla a la tradición y al pasado, a una sumisa novia italiana y a la seguridad de lo conocido frente a un nuevo mundo de libertad y un apasionado romance con una mujer impredecible.

#### **4. Dos mujeres, dos mundos**

La conexión con la trama shakespeariana reaparece en este trío amoroso más tradicional que el del bardo inglés, pues en *House of Strangers* en el trío formado por Max, Maria e Irene, encontramos un típico trío entre un hombre, la novia tradicional y la amante sensual, mientras en *King Lear* son las hermanas Goneril y Regan las que luchan por el amor interesado de Edmundo. Mankiewicz introduce así un romance ilícito que revela dos especímenes muy distintos de mujer. María es el puente entre Max y el viejo mundo, donde el matrimonio es el primer paso para constituir una familia y continuar la tradición. Pero Max, como

producto del nuevo mundo, rechaza el peso de la tradición e intenta alejarla del yugo materno a través del desafío a la tradición que representan sus besos, aunque tenga que usar la violencia para ello. Aunque Maria cede a pesar de la oposición férrea de su madre, la intención de Max responde más a un deseo de desafiar al viejo orden de la señora Domenico que a un interés puramente amoroso o sexual hacia su prometida. La actitud de Maria cuando Max es encarcelado es igualmente censurable pues, a pesar de su supuesto amor por Max, acaba casándose con Tony, el hermano de su prometido. Las circunstancias de su decisión pueden exculparla ya que las mujeres en esa época no tenían muchas alternativas cuando su futuro esposo desaparecía de sus vidas, pues si no encontraban un sustituto prestamente podrían quedarse solteras indefinidamente. Esto refleja, una vez más, su vasallaje ante un código de comportamiento basado en el respeto a la tradición que la obliga a un matrimonio de conveniencia forzado por la falta de recursos de su madre viuda. No es de extrañar, por lo tanto, que cuando Max llega al funeral de su padre, Maria se incline literal y metafóricamente ante él al someterse a un matrimonio no deseado.

No ocurre lo mismo con Irene Bennet, interpretada por la reconocida Susan Hayward, cuya relación con Max supone para él una válvula de escape de su prosaica relación con su prometida y de su matrimonio concertado. Como contrapunto a Maria, que aparece siempre en el ámbito familiar, Irene representa el ideal de heroína *noir* del nuevo mundo. Se trata de una mujer que bebe, fuma, baila y que, como comenta Gino, no está confinada en casa, sino que aparece en clubs nocturnos, salas de baile o eventos deportivos. La diferencia entre ambas féminas se refleja incluso visualmente en sus vestimentas. La indumentaria de Maria es recatada, discreta y de colores claros, como corresponde a una joven de una tradicional familia católica. Suele complementarla, además, con el enorme colgante en forma de cruz que lleva al cuello, símbolo de sus creencias y exponente de su respeto a la doctrina cristiana a la que Max, en ocasiones, la obliga transgredir. Irene, por el contrario, aparece frecuentemente enfundada en ceñidos trajes de noche de color negro que la hacen integrarse en la oscuridad de las escenas y que son un síntoma de su naturaleza sombría e impenetrable. Sus reiterados vestidos negros suelen estar ornamentados igualmente con sugerentes transparencias que muestran su cuerpo, pues a diferencia de Maria, Irene es una mujer eminentemente femenina y sexualmente liberada.

En esta pareja antagónica Mankiewicz recurre a dos ejemplos prototípicos de su filmografía, una mujer decidida y un hombre lleno de conflictos internos que lucha por liberarse de ellos. En su primer encuentro, Irene deja claro que no es el arquetipo de mujer sumisa representativa del viejo orden, pues se mantiene de pie en una postura de superioridad mientras Max permanece sentado. De forma significativa, cuando Irene entra Max le da la espalda mientras habla por teléfono, ignorando el peligro que esa mujer entraña para su estabilidad. La amenaza se materializa en forma del abrecartas que brilla sobre la mesa

y que, además de símbolo fálico, puede interpretarse como el arma con que Irene cortará los lazos que unen a Max a su tradicional mundo. En el siguiente encuentro, provocado por Irene, queda claro que las motivaciones de ambos se alejan de lo profesional y se acercan en un peligroso juego de azar sentimental cuando Max propone jugar a la botella para conseguir un beso. La diferencia entre ambas mujeres se percibe claramente en que mientras a Maria la obliga a besarla, el juego con Irene implica un elemento de diversión del que carece su relación con su prometida. Presentada desde el inicio como prototipo de *femme fatale*, Irene es consciente de que Max pretende convertirla en su amante y mantener una relación paralela a la que mantiene con Maria. Sin embargo, también desde el principio, su actitud ante la presunción y soberbia de Max delata que no está dispuesta, a diferencia de Maria, a dejarse conquistar fácilmente. Esa pugna entre ambos se confirma en la escena en la que Irene aparece con su abrigo de noche para salir de fiesta. Max, en su afán por controlarla la obliga a quitárselo, a lo que ella consiente, a pesar de estar de pie en una posición dominante. No obstante, cuando Max se levanta y están ambos al mismo nivel vuelve a ponerle el abrigo mientras la rodea con los brazos de forma posesiva. A continuación, Max aparece en un primer plano con la puerta abierta mientras ella al fondo se quita el abrigo y en un gesto desafiante lo arroja sobre el sofá. Esta escena implica que la relación entre ambos trasciende al ámbito sexual cuando se cierra la puerta pues Irene, a diferencia de Maria, ella es una mujer libre que toma sus propias decisiones. Su sensualidad es sugerida en numerosas ocasiones, como cuando Max sale de la cárcel y al regresar a su apartamento tira su sombrero, símbolo de su estatus masculino, se detiene a oler su polvera y acaricia su abrigo que descansa sobre la cama, estableciendo de esta forma, la conexión sexual entre dichos objetos y su dueña. También a diferencia de Maria, que se somete a los deseos de Max, Irene elige cómo y cuándo, como demuestra el juego con el abrigo o en una escena posterior cuando Max se empeña en besarla en el club nocturno<sup>9</sup> y ella, impassible, mantiene los brazos cruzados hasta que él termina de besarla, tras lo cual saca un espejo y se pinta tranquilamente los labios.

Significativas son también sus frecuentes discusiones y cada confrontación verbal entre ellos refleja la capacidad de Mankiewicz para crear diálogos elaborados donde el ingenio y la ironía son permanentes<sup>10</sup>. Los diálogos son una sucesión de intercambios rápidos en los que intentan dominar y, a la vez, seducir al contrincante con su mordacidad y rapidez mental. Su relación se establece como una batalla dialéctica que acertadamente se compara con un combate de boxeo o una partida de

---

<sup>9</sup> La música envolvente del compositor ruso Daniele Amfitheatrof mezcla música orquestal con toques de jazz. En una de las visitas de la pareja al club nocturno la famosa cantante de jazz Dolores Parker (1920-2019) canta *Can't we Talk it Over*, que se convierte en el tema de Max a lo largo de la película.

<sup>10</sup> En una entrevista con Derek Conrad Mankiewicz argumenta «Los franceses dicen que yo hago lo que ellos llaman *le théâtre film*. Yo escribo dramas para la pantalla. Escribo esencialmente para públicos que vienen a escuchar un filme tanto como a verlo».

ajedrez. Así, en una escena en un club el camarero juega una partida de ajedrez que, simbólicamente, representa la contienda entre la «dama» y el «rey» en una partida en la que Irene da jaque mate a Max pues concluye con el que sería el epitafio perfecto para él «here lies Max Monetti. Period», a partir de ahí ella sarcásticamente copia la omnipresente coletilla con la que Max finaliza todas sus discusiones, «period».

Otra diferencia entre Maria e Irene se manifiesta en su actitud ambivalente hacia la tradición y los lazos familiares. Mientras María pretende perpetuarlos con su matrimonio, Irene insta a Max a alejarse de esos principios anacrónicos que lo acercan a Maria y a su familia y lo separan de ella. Elocuentemente, cuando Irene le confiesa su amor, algo insólito en un personaje femenino para los espectadores de la época, la escena tiene lugar durante un combate de boxeo. Cuando salen a la calle y él le pregunta adónde va, ella comenta «I am a woman with a sense of direction», pues a diferencia de él, atrapado entre dos mundos, Irene sabe lo que quiere y cómo conseguirlo. Max se escuda en que Nueva York es una jungla en la que impera la norma paterna de «dog eat dog» y en la que el lema de su familia es «never forgive, never forget». Eso le obliga a seguir los dictados de su razón apoyando a su padre y no los de su corazón. A continuación, él la empuja a un oscuro callejón donde prosiguen la pelea en el acceso a un teatro. El lugar elegido sugiere que los personajes fingen su cólera en lugar de mostrar el verdadero amor que se profesan o, simbólicamente representa un guiño de Mankiewicz como exponente del cine, el nuevo mundo, frente al viejo mundo del teatro shakespeariano. Irene encarna el rechazo al control paternal y las tradiciones que el viejo mundo ejercen sobre él, pues, a diferencia de Maria, Irene no teme la furia de Gino que inútilmente intenta acallarla como al resto de mujeres de la familia cuando lo visita estando Max en la cárcel. Irene no solo no se siente amedrentada, sino que lo acusa de dejar una herencia de odio que impide a sus hijos proseguir con sus vidas.

## **5. Símbolos y desenlace final**

La lucha interna de Max entre el respeto debido a su padre, a la tradición, al viejo mundo de tiranía machista y violencia frente al anhelo de incorporarse al nuevo orden se refleja en varios símbolos recurrentes. Uno de ellos son las escaleras, a veces asociadas a alguna puerta que supone para Max un obstáculo a superar. Las primeras surgen al inicio cuando ha de subir las escaleras del banco tras cuya puerta de cristal se apostó un adusto vigilante con semblante hitleriano. Una vez dentro del banco, un plano general muestra a un diminuto Max captado desde la altura portentosa de unas escaleras zigzagueantes que marcan la distancia de Max con respecto a sus insustanciales hermanos incapaces de hacer frente a su manipulador padre. El sentimiento de inferioridad al entrar en el banco familiar es sintomático del efecto que el carácter del padre ha ejercido siempre sobre los hijos. A continuación, Max se enfrenta a las escaleras que le conducen al interior del hogar familiar, donde se topa con una enorme puerta negra que presagia la atmósfera

claustrofóbica de la mansión deshabitada. En relación con el hogar paterno surge otro símbolo relacionado con las puertas, la llave que Max saca de su bolsillo para abrir la imponente puerta negra y que denota que el personaje tiene la potestad para decidir sobre su futuro, a diferencia de las mujeres que normalmente se encuentran recluidas en el interior del hogar paterno o conyugal. Otra llave relevante es la que abre el apartamento de Irene y que, significativamente, está escondida bajo un jarrón de flores en el descansillo. La simbología de las flores es evidente, si bien el que la llave esté escondida es el subterfugio del que se sirve Mankiewicz para exponer la relación amorosa prohibida que Max se afana por disfrazar bajo un vínculo profesional. El símbolo de la escalera se asocia también a Irene en un contexto singular, cuando Max sube persiguiéndola en la escena del combate de boxeo y, una vez arriba, ambos discuten en un primer plano mientras al fondo, tras ellos, la lucha pugilística continúa. La comparación de su relación amorosa con un combate pugilístico es reveladora de la relación tortuosa que mantienen. Sus discusiones se producen al cobijo de locales nocturnos que ocultan su relación en la oscuridad de la noche, y en las que es ella casi siempre la que toma la iniciativa y lo precede en la huida subiendo las escaleras. Por otro lado, es interesante que para acceder al apartamento de Irene Max no se encuentra con el impedimento de las escaleras, pues se accede directamente a través de un ascensor, ejemplo de los avances que el nuevo mundo ofrece. Significativamente, la puerta del apartamento de Irene es de color blanco, a diferencia de la puerta negra del hogar familiar, lo que denota nuevamente los sentimientos que se suscitan tras ambas puertas.

En el apartamento de Irene el símbolo de la puerta adquiere una nueva dimensión, pues hay tres aberturas que dan acceso a un balcón donde Max sopesa el riesgo de dicha relación, pareciendo aceptar el peligro cuando regresa al interior.

Será de nuevo en unas escaleras, las de la casa familiar, donde tiene lugar una de las escenas clave de la película. La escena de la batalla entre los ejércitos de *King Lear* se traduce aquí a la lucha entre los hermanos. Tras la vuelta del *flashback*, la cámara se detiene ante el viejo gramófono de Gino en el que un disco gira sin reproducir ninguna música, lo que actúa como recordatorio de que la voz de Gino ya no puede oírse tras su muerte. Max se levanta y se enfrenta al retrato de su padre por última vez y le recrimina sus constantes demandas de venganza en un monólogo que resulta fortuito y poco creíble porque Max parece haber cambiado de opinión de forma apresurada. El final incongruente puede deberse al Código Hays<sup>11</sup> que impedía la descripción de actividades

---

<sup>11</sup> El Código Hays de 1930, equivaldría a la revisión del texto de Nahum Tate en el siglo XVIII. Este código impedía la descripción de actividades inmorales en la gran pantalla. William H. Hays era el censor principal de Hollywood en el momento y entre sus principios se encontraba evitar que el público se identificara con cualquier forma de delito, por lo que Max si al principio parece que Max ejecutará la venganza, el código Hays lo impediría porque afectaría los estándares morales del público.

inmorales en las salas cinematográficas, por lo que se desaprobaba la exhibición de cualquier actividad moralmente censurable para la época, lo cual resulta irónico al no censurar el hecho de que una mujer sea abofeteada simplemente por expresar su opinión. A pesar de su aflicción por no cumplir la promesa hecha a su padre, Max siente que se debe a sí mismo y a Irene una oportunidad de ser felices, por lo que, cuando llegan sus hermanos les pide que renuncien al resentimiento que su padre les ha inculcado. Durante el encuentro, los distintos planos muestran a Joe, Tony y Pietro juntos mientras Max aparece solo delante del retrato de Gino. Pero Joe, que considera que Max puede poner en peligro el banco que él ha erigido de entre las ruinas dejadas por su padre, no duda en intentar acabar con la vida de su hermano. Max, como personificación de Cordelia, va a ser sacrificado por Joe que incita a Pietro a atacarle. El trance más significativo al que Max tiene que hacer frente es la herencia de odio que Gino ha dejado a sus hijos, no obstante, el odio insuflado en todos por Gino impide que Pietro lo lance por las escaleras cuando Joe, igual que su padre, lo llama repetidamente *dumbhead* ante su incapacidad para acabar con Max. En un primerísimo plano, los ojos de Pietro reflejan como ese epíteto desencadena el odio reprimido hacia su padre que hace que libere a Max y coja a Joe por el cuello para estrangularlo en un giro de acontecimientos muy jacobeo. Finalmente, Max decide alejarse de las podridas raíces italianas rechazando las tradiciones del viejo orden por la ética del nuevo mundo. Como afirma Jackson «whereas in Shakespeare the young must take control of the state, the youthful heroes and heroines of all the 1950s Hollywood adaptations refuse their tainted inheritance and depart for the unknown» (Jackson, 2016). Tras esta dramática escena un magullado, aunque radiante y regenerado Max baja por primera vez las largas escaleras del hogar paterno que lo llevan a reunirse con su amada Irene, con la que escapa tras cerrar la puerta oscura de la mansión Monetti para adentrarse en un prometedor amanecer rumbo a la libertad. Esa libertad la personifica la figura de Irene, que espera a Max al volante de su coche para alejarlo del mundo claustrofóbico de su padre y sus hermanos.

Nuevamente Irene se aleja de los estereotipos femeninos de la época, pues su presencia no solamente no está restringida a ambientes interiores, sino que, en esa calle desierta del último plano, no es Max el que está al volante del coche sino ella misma como símbolo de la emancipación femenina, lo cual es insólito en el cine de la época. Esta adaptación supone igualmente un paso hacia delante de la sociedad, pues el hecho de que Mankiewicz avale la victoria de Irene sobre Maria como protagonista femenina puede considerarse un tanto subversivo en las pantallas del momento al apostar por una mujer resuelta frente al prototipo de esposa y madre perfecta que encarna Maria. Su triunfo es el triunfo de todas aquellas mujeres que en los duros años 40 y 50 contribuyeron de forma anónima y silenciosa a esa contienda inmemorial acallada incluso por la crítica cinematográfica especializada, que no ha abordado el análisis de esta adaptación desde el punto de vista de género



sino simplemente como trasfondo *noir* para una adaptación shakespeariana.

## 6. Referencias bibliográficas

COURSEN, H. R. 'King Lear', in *Shakespeare Translated: Derivatives on Film and TV*. New York: Peter Lang, 2005, 115, 31.

DOUGLAS, Ann.  
<https://www.vanityfair.com/news/2007/03/noirdouglas200703#:~.>

GRIGGS, Yvonne, 'Displacing the Patriarcal Family: Joseph Mankiewicz's *House of Strangers* (1949), in *Shakespeare's 'King Lear': The Relationship between Text and Film*. London: Methuen Drama, 2009, 121-6.

JACKSON, MacDonald P. 'Screening the Tragedies: *King Lear*' in *The Oxford Handbook of Shakespearean Tragedy*, ed. Michael Neil and David Schalkwyk. Oxford: Oxford University Press, 2016.

WILLSON, Robert F. Jr, *Shakespeare in Hollywood, 1929-1956*. Madison and Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2000.

