

Co debido respecto: unha introdución a *The Sopranos'Studies*

Anxo Abuín

[Recibido, xullo 2011; aceptado, outubro 2011]

RESUMO A televisión estase a lexitimar como obxecto de estudo, tamén dende o ámbito da Literatura Comparada. O autor propón neste artigo, con certa ironía, crear unha subdisciplina académica chamada *The Sopranos'Studies*, que se ocupará de analizar os trazos fundamentais tanto formais coma temáticos desta serie norteamericana (HBO), convertida inmediatamente en obxecto de culto. Préstase especial atención ao concepto de *flexinarrativa*, que sustenta a achega aos mecanismos do relato televisivo postos en práctica por esta serie.

PALABRAS CHAVE: imprevisibilidade, narración, posmodernismo, *Quality TV*, serialidade, *Os Soprano*, televisión.

ABSTRACT Television is becoming a legitimate object of study in the area of Comparative Literature. In this article the autor proposes, somewhat ironically, the creation of an academic sub-discipline called *Soprano'Studies*, which would deal with both the formal and thematic aspects of this US soap opera on HBO, which rapidly became a cult series. The flexinarrative technique, which allows access to the televisual narrative mechanisms used in the series, is highlighted.

KEYWORDS: entropy, narrative, postmodernism, *Quality TV*, series, television, *The Sopranos*.

25

Poucas series mereceron tanta atención crítica como a que hoxe nos ocupa. Son centos as recensións que un pode atopar na internet, non sempre favorábeis, pero o certo é que tamén dende o ámbito académico *Os Soprano* (*OS*, HBO, 1999-2007) suscitou un interese extraordinario que se plasma na longa lista de artigos e monografías publicadas até a data. Sen dúbida, *OS*, como tan só en ocasións o seu protagonista, o mafioso Tony, está a ser tratada “co debido respecto” que predica o título deste artigo. As razóns son numerosas e só algunhas, agardo que as máis importantes, irán xurdindo ao longo da miña exposición.

Entre nós, no ámbito español, Concepción Cascajosa (2007: 108) lembraba que *OS*

se ha convertido en el exponente de una ficción que aspira a la calidad del cine (esto es, el cine de calidad) aprovechándose de las ventajas de una narrativa de larga duración y sus infinitas posibilidades para desarrollar situaciones y caracterizaciones.

David Chase (Di Cesare, orixinalmente), o seu creador, formado na televisión en series de prestixio como *The Rockford Files* (NBC, 1974-1980) ou *Nothern Exposure* (CBS, 1990-1995) aspiraba a crear cada semana “unha minipelícula” en termos de autonomía argumental e de planificación cinematográfica (o mellor modelo é segundo o propio Chase, “College”, 1.05, “the ultimate *Sopranos* episode”), pois pode verse como “a film noir in and of itself” (Yacowar, 2002: 43), sen se preocupar da súa vinculación serial. E Carlos Boyero publicaba en *Babelia* unha recensión da serie con motivo da súa publicación nun *pack* de DVD, na que afirmaba:

Para mí, *Los Soprano* es una película. La película soñada, ya que dura 80 horas. Fragmentada en cuatro capítulos por noche, constatas que estarás abastecido de la mejor droga durante un mes al año. Y que siga tronando afuera, que caigan chuzos, que el frío sea intolerable. Tu Arcadia será invulnerable gracias a *Los Soprano* <<http://www.lossoprano.tv/los-soprano/los-soprano-por-carlos-boyero.html>>.

É esta a mesma idea de Vincent Canby, o célebre crítico de *New York Times*, para quen *OS*, ademais de ser o mellor produto da cultura popular de toda a historia, é unha fantástica “megamovie”, mais podería ser entendida tamén como unha excelente “novela clásica” <<http://www.nytimes.com/1999/10/31/arts/from-the-humble-mini-series-comes-the-magnificent-megamovie.html?pagewanted=all>>.

Comparto con todos eles a consideración de *OS* como unha serie subversiva, irónica, un produto que nos axuda a reflexionar sobre o noso lugar no mundo contemporáneo, sobre o caos, a complexidade e a confusión que nos rodean (e non vou entrar agora na discusión sobre o mesmo concepto de cultura popular e de como *OS* rompe as nosas expectativas ao respecto). Os profesores de literatura sabemos que a realidade lles chega hoxe aos nosos alumnos a través das novelas, mais tamén, seguramente sobre todo, da

pantalla de televisión ou do ordenador. *OS* ten algo de Shakespeare e moito de novela decimonónica (Dickens, Balzac, Zola ou mesmo George Eliot en *Middlemarch*), no desexo de examinar a condición humana, a individual e a colectiva, e encontramos formuladas no seu universo ficcional algunhas das máis importantes preguntas sobre o mundo (Carrión, 2011). Outro crítico de cine e televisión, Fernando de Felipe (*La Vanguardia*, 2007) insistía non hai moito na comparación con *La Comédie humaine* de Balzac, mais o mesmo se podería dicir da serie de novelas de *Rougon-Macquart* de Zola, na consideración de *OS* como unha colección de relatos que na súa interdependencia forman un todo perfectamente coherente e que lle ofrecen ao seu consumidor un completo fresco do contemporáneo, arredor de temas como os cartos, o sexo, o éxito social, a maternidade ou os costumes da época actual. *OS* é unha saga que se erixe en testemuño do seu tempo, en compromiso coa historia, unha posta en solfa da crítica identidade norteamericana.

OS é, á súa vez, como na boa literatura, arte do cuestionamento e cuestionamento da arte, e non só da arte da televisión. De aí procede sen dúbida a súa polo xeral excelente acollida crítica. Para Ellen Willis (2002: 2), estamos ante

The richest and most compelling piece of television –no, of popular culture– that I’ve encountered in the past twenty years..., a meditation on the nature of morality, the possibility of redemption, and the legacy of Freud.

Para David Lavery (2002 e 2006), un dos máis prolíficos especialistas en *OS*, a serie reúne nun grao máximo características tan posmodernas como a fragmentación ou a complexidade intertextual, e Noël Carroll (2004), filósofo de cabeceira para a análise da estética da cultura popular, non ten dúbidas acerca de que o éxito de *OS* provén do estraño matrimonio entre xéneros moi diversos: o xénero de gángster, a *sit-com*, a *soap-opera*, o drama familiar, o cinema de acción ou mesmo a pornografía configuran unha combinación que pode resultar atractiva para algúns, repugnante para outros. Sandra M. Gilbert (2002) pertence ao grupo dos que se senten afastados da atracción polas dúas familias de Tony Soprano, a do crime organizado, e a de “fogar, doce fogar”, mais reconece que os argumentos que xustifican a posición contraria son poderosos:

-*OS somos todos nós*. Tony Soprano preséntase como *un home calquera* que sofre polas tensións que se producen na casa, con súa nai, a muller e os fillos,

e no traballo, coa súa outra familia. *OS* representa os trazos da sociedade norteamericana, cada vez máis egoísta, atrapada no consumo, na mentira, na violencia, na autodestrución... *OS* é unha parábola da corrupción e a hipocrísia dunha clase media enferma.

-*OS é arte, máis especificamente arte posmoderna*. Ninguén pode dubidalo, como bo produto televisivo, pero despois volveremos a esta cuestión.

The Sopranos Studies

En fin, queda claro en calquera caso que o fenómeno de *The Sopranos Studies* se pon en pé con todas as da lei, contendo no seu interior as liñas básicas da discusión, moito máis ampla, sobre os *TV Studies*, á vez que demostrando o valor como obxecto interpretativo dunha serie de televisión. Centrarémos nos agora nelas e pasaremos por alto outras de profundo calado, como, por exemplo, as repercusións da súa emisión por cable (o feito de que se emita na HBO, cuxo lema explícito reza “It’s not TV”, condiciona a súa factura final como filme que se emite sen cortes para publicidade) e o seu enorme grao de aceptación por parte do público (en setembro de 2002, o inicio da cuarta temporada acadou 13,4 millóns de espectadores, o terceiro programa máis visto na historia do cable). Vexamos agora cales son os puntais desta subdisciplina cultural aquí chamada *The Sopranos Studies*¹:

28

1. O primeiro refírese sen dúbida á figura omnipresente de Tony, o antiheroe, o heroe trágico aristotélico, o heroe infeliz e nostáxico que carece, aparentemente, de códigos morais. Representante dunha hipermasculinidade que desemboca en actitudes de agresividade, Tony satisfai todos os seus apetitos na serie: gústalle o bo viño francés, os puros cubanos, as mulleres de todo tipo (hai que recoñecer que acostuma a ser irresistible). Pode resultar magnánimo ou brutal, egoísta ou sensíbel, desprezábel ou amábel, mais a súa actitude ante a vida é case sempre a dun depredador espreitando. Tony vese a si mesmo, de maneira un tanto hipócrita, como o último dunha dinastía a piques de desaparecer, creada a partir de ideas como lealdade, honra ou respecto. En certa maneira trátase dun heroe *janusiano*, atrapado entre o seu papel de pai e

¹ A achega definitiva neste campo é o libro coordinado por David Lavery, Douglas L. Howard e Paul Levinson (2011). Véxase tamén, no ámbito español, o volume de VVAA. (2009) e o de Jorge Carrión (2011).

de xefe dunha familia da mafia, entre o seu desexo de autocontrol e a imposibilidade de fixar a existencia dentro duns límites precisos. A vida, ao fin e ao cabo, é impredecíbel, e esa é unha lección que *Os Soprano* soubo ensinarnos.

Nöel Carrol (2004) pregúntase por que os espectadores nos sentimos fascinados por Tony Soprano. As respostas foron en parte adiantadas. Porque persegue os soños de todos, sen preocuparse polo castigo; porque el é o que queremos ser. Despois de todo, Tony é o personaxe máis atractivo (péñese nos maníacos psicópatas Ralph ou Richie, ou mesmo en súa nai Livia, mais tamén nos membros do FBI, presentados como bobos incompetentes ou autocompracentes). Porque el é o que somos, porque nos identificamos con el cando sente desexos de vinganza, cando se rebela ante a estupidez de seu tío ou cando se ve atrapado nunha encrucillada familiar: “Lying to ourselves on a daily basis and the mess it creates” (en Gabbard, 2002: 40), esta é para James Gandolfini o subtexto de *OS*. Para Carroll, non sentiríamos por Tony tanta simpatía como fascinación por esa amálgama entre o familiar (os nenos, a nai anciá que se resiste a ir a un asilo, os cartos que non chegan na casa...) e o exótico (os baixos fondos, as amantes rusas, o sexo como negocio do Bada-Bing).

2. En contraposición ou en complemento á figura de Tony, están as personaxes femininas, que ofrecen igualmente unha extraordinaria carga de ambivalencias, entre a aceptación da orde patriarcal e a resistencia. Carmela é o prototipo desta identidade paradoxal, e, a medida que avanza a serie, preséntase en maior medida como unha antifeminista capaz de reformarse. Inicialmente, o adulterio é o seu horizonte, como unha Emma Bovary contemporánea disposta a deixarse caer nos brazos do Pai Phil, unha especie de cura chupón con alma de *gigoló*, ou de Furio Giunta, un falso heroe que a sacará nos seus soños dunha vida matrimonial insatisfactoria e aburrida (cfr. “For All Debts Public and Private”, 4.01). O tema da infidelidade feminina é un leitmotiv de *OS*, como na célebre secuencia de “Amor Fou” (3.12) na que as mulleres comentan o caso do matrimonio Clinton.

Aínda que, en xeral, as mulleres da mafia se moven na polaridade Madonna-puta, poucas veces reaccionan como esperaríamos. Janice, a irmá de Tony –incorporada á serie co nome *neobhippie* de Parvati, deusa hindú, no primeiro capítulo da segunda temporada, “Guy Walks into a Psychiatrist’s Office”–, é esa personaxe oscilante entre a feminidade e a atracción polos comportamentos hipermasculinos dos que a rodean.

En certo modo, cultiva o poder a través da intimidación, a manipulación e o asasinato, mais o seu comportamento vólvese impredicíbel. Na súa relación con Richie Aprile, que comeza no terceiro capítulo da segunda temporada, pode aceptar relacións sexuais pouco convencionais ou matar o seu amante cando este lle dá unha losqueada (“The Knight in White Satin Armor”, 2.12). Janise é transgresora e salvaxe nos seus posteriores amoríos con Ralph Cifaretto (“Christopher”, 4.03) ou Bobby Bacalieri Jr. (“Calling All Cars”, 4.10), ou en capítulos como “Fortunate Son (3.03), cando lle rouba a perna ortopédica a Svetlana; ou en “Cold Cuts” (5.10), cando lle pega a outra nai nun partido de fútbol.

3. A carón do feminismo, préstase atención en *OS* a outros asuntos como o racismo e a homofobia. Tony asáñase con Noah, o amigo de Meadow (“Proshai, Livushka”, 3.04), mais este tampouco é caracterizado dunha maneira idealizada. A triste historia de Vito Spatafore constitúe unha das tramas principais da primeira parte da última temporada (dende “Mr. and Ms. John Sacrimoni Request”, 6.05, hasta “Cold Stones”, 6.11). Pero podería falarse tamén dun certo proceso de feminización de Tony, na procura da emoción e a vulnerabilidade. En relación co xénero está o subtema do peso, xa que o que os personaxes reflexionan a miúdo sobre a súa corporalidade e que se erixe en elemento connotado dende distintas perspectivas. Sen dúbida, a obesidade de Tony pode entenderse como a encarnación da corrupción absoluta do Soño Americano e da sociedade hiperconsumista norteamericana. Tamén existe unha relación entre peso, masculinidade e poder:

Tony Soprano has no difficulties in attracting women, has not been denied work, and is too feared to have his weight openly mocked by his peers, even those few who are fit. In fact, on *The Sopranos*, it is precisely those characters whose bodies are fit or muscled who either wind up dead (Jackie Aprile Jr. being afine example of this trend) or, at the very least, repeatedly mutilated (Christopher Moltisanti being the most consistent of those assailed) (Santo, 2002: 72).

Big Pussy perde peso e traizoza (é simbólico o seu desexo de beber a última Coca-Cola antes de morrer). Vito perde peso e o seu poder desaparece.

4. A idea de *italianidade* converteuse dende moi pronto nun dos eixes máis polémicos da serie, e a iso contribuíu a actitude pública de institucións como a American Italian Defense Association (AIDA), que denunciou a David Chase ante os tribunais pola inclusión en *OS* de estereotipos negativos dos

italoamericanos (2001), pasando por alto a intervención de personaxes como a Dra. Melfi, o Dr. Cusamano ou mesmo Artie e Charmaine, que foxen dese reduccionismo. Máis alá do anecdótico, a serie abunda en reflexións sobre o papel dos italianos na sociedade multicultural norteamericana. Para Tony, os italianos non sempre foron brancos, tiveron que se constituír como tales para seren aceptados polos “anglos”:

The Carnegies and the Rockefellers, they needed worker bees and there we were. But some of us didn't want to swarn around their hire and lose who we were. We wanted to stay Italians and preserve the things that meant something to us: honor, and family, and loyalty... Now we weren't educated like the Americans, but we had the balls to take what we wanted (“From Where to Eternity”, 2.09).

Ante a acusación de anti-italianidade, *OS* inclúe no seu interior, metatextualmente, os argumentos para a súa crítica, mesmo neste caso, anticipando as posibles respostas ou reaccións do espectador. Os personaxes móvense entre a aceptación e o rexeitamento ante a redución da *italianidade* á mafia norteamericana. A autoimaxe dos italianos aparece de maneira notoria en episodios como “Christopher” (4.03), que conclúe cunha defensa asoballante do relativismo etnicista: cando os personaxes se definen sobre a oportunidade do desfile do Columbus Day e o boicot por parte do New Jersey Council of Indian Affairs, o exacerbado nacionalismo de Silvio enfróntase co pragmatismo de Tony; o mesmo Furio odia a Colón como representante do poder do Norte sobre o Sur de Italia; e o Xefe Smith elixiu a súa identidade étnica por interese, a pesar de ser tan só un cuarto de Mohunk por parte de pai.

5. Tony visita un par de veces por capítulo o gabinete de psicoterapia da doutora Jennifer Melfi. Na creación da serie, tal e como Chase a imaxinou no piloto, esta era unha liña fundamental do relato, cun carácter marcadamente realista que afastaba *OS* doutras propostas similares en ton humorístico (penso en *Analyze This*, 1999, de Harold Ramis). O diagnóstico de Tony nunca está claro (abonda con botar unha ollada aos foros de psiquiatría na internet que abordan esta cuestión), e a pregunta finalmente é se a súa “desorde de personalidade antisocial” é ou non tratábel. As alusións a Freud son case de manual, dende o complexo de Edipo até o de Medea, isto é, a muller monstruosa que mata a seus fillos para se vingar do pai (Xasón). A figura maternal, a *mamma*, é claramente destrutora, e o tema da castración do protagonista encóntrase por todas partes: Tony cóntalle a Melfi que soña que lle

cae o pene; é testemuña de como seu pai lle corta un dedo a un carnicero moroso, por non falar da vasectomía á que Carmela quere sometelo (“From Where to Eternity”, 2.09).

A psicoterapia non está moi ben vista, polo menos inicialmente, polos mafiosos, igual que non o están algunhas prácticas sexuais, como se indica na célebre fórmula asociada ao comportamento do tío Junior: “Cunnilingus and Psychiatry have brought us to this” é unha frase que traspasa varios episodios do final da primeira temporada, dende “Boca” (1.09) até “I Dream of Jennie Cusamano” (1.13). David Chase recoñece que a frase era “demasiado literaria e autoconsciente”, “but I couldn’t resist” (DVD temporada 1, disco 4).

Hai poucos erros, segundo se di, no comportamento de Melfi. O máis notorio, a dobre cita de Tony e a suicida Gloria Trillo.

6. Non insistirei moito, por fuxir dos meus intereses, no papel da filosofía e da relixión en *OS*. Existen xa dous ou tres libros no mercado que tratan de forma especializada estas cuestións (véxase tamén o volumen de Greene e Vernezze, 2004). En “D-Girl” (2.20), é A.J., o fillo desorientado e predelincente, quen se achega ao nihilismo existencialista baixo a influencia do seu profesor de inglés (Stoehr, 2009). Nitch, versión familiarizada de Nietzsche, e *O estranxeiro* de Camus impresionan o rapaz e fanlle declarar a súa nai, preocupada tras un leve accidente de coche: “Death just shows the ultimate absurdity of life”. Cando súa nai lle pide perdón a Deus en nome do fillo por semellante barbaridade (A.J. está a piques de ser confirmado), A.J. replica: “There is no God”. Máis adiante, será a avoa Livia a que conclúe resignada:

Who says everything has a purpose? The world’s a jungle. You want my advice, Anthony, don’t expect happiness. You won’t get it. People let you down. I won’t mention any names. But, in the end, you die in your own arms... It’s a big nothing. What makes you think you’re so special?

En *OS*, os personaxes enfróntanse ao sen sentido da vida, á morte (“A lot of death”, exclama Tony cando sabe do cancro do seu tío Junior en “Another Toothpick”, 3.31). Como diría Christopher Moltisanti, “the fuckin’ regular-ness of life is too fuckin’ hard for me” (“The Legend of Tennessee Moltisanti”, 1.08). Por iso Christopher quere deixar de ser un simple “soldado” para ser alguén de verdade, quere ser recoñecido como un “made guy”. Para

Sartre, “ser é facer”. O acto é a única alternativa ante o baleiro da vida e iso semellan sabelo os criminais da serie.

7. *OS* pertence a unha longa serie de produtos audiovisuais que demostra a atracción da cultura popular norteamericana polas historias de excesos (a violencia, o sexo, os cartos...), de amizade ou camaradaría sempre suxeita a cambio (Messenger, 2002). Os modelos son moi variados, dende *The Public Enemy* (William Wellmann, 1931) até *Angels with Dirty Faces* (Michael Curtiz, 1938). En “Second Opinion” (3.07), Tony móstrase como un fanático das aventuras de Tommy Powers (James Cagney) en *The Public Enemy*. Entre eses modelos destaca naturalmente *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972), para moitos o auténtico *ur-text* da serie, o “mito orixinal”, en palabras de David Chase. O universo de Coppola está filtrado por unha nova aproximación á figura do gángster na que os vellos códigos (a honra ou a *omertà*) non teñen sentido. En *OS* domina a incerteza nos comportamentos: os novos desafían aos vellos, desobedecen aos xefes, toman drogas, divírtense con crimes gratuítos, entenden a organización como un vehículo para o lucimento, se se quere, autoconsciente, e así pode entenderse esa broma repetida de Silvio Dante ao imitar a Al Pacino de *The Godfather III*: “Just when I thought I was out, they pull me back in”. Todos os personaxes presumen de coñecer a triloxía plano a plano, e refírense ás películas polos seus números cando as introducen nas súas conversas. As homenaxes visuais sucédense, como no enterro de Jackie Aprile Sr. Tony Soprano e Christopher ocupan posicións similares ás de Michael Corleone e Tom Hagen en *The Godfather*. Ambas as secuencias rodáronse no Calvary Cemetery de Queens (N.Y). Abonda con visitar internet para alongar a lista de influencias, que Chase resume así: “*The Godfather* is everything to these people. ...It’s their Bible, their Koran. Their Mona Lisa, their Eiffel Tower. It’s their thing”.

Pero non é de desprezar a presenza de *The Goodfellas* (Martin Scorsese, 1990) na serie, sobre todo a través do personaxe de Christopher². Michael Imperioli participou (como Lorraine Bracco, Tony Sirico e Vincent Pastore) en *Goodfellas*: como dependente dunha panadaría, recibe un tiro de Joe Pesci no pé. El mesmo repetirá esa secuencia en *OS*, mais esta vez será el quen lle

² Scorsese participa nun *cameo* en “46 Long” (1.02): cando entra nun *nightclub*, Chris grítalle “Marty! *Kundun!* I liked it!”. Ray Liotta foi un dos actores considerados para o papel de Tony e para o de Ralph Cifaretto, que encarnaría Joe Pantoliano.

dispare ao pobre empregado (“The Legend of Tennessee Moltisanti”, 1.08). O mundo en desintegración de *OS* recorda a violencia impredecíbel de filmes como *Mean Streets* (M. Scorsese, 1973) ou *Casino* (M. Scorsese, 1995); os seus personaxes, sen esperanza, saben que os bos tempos se foron e por iso agárranse a normas, non aceptan estratexias, móvense por impulsos inxustificadas, non gozan do sentimento de pertencer a unha comunidade, viven na traizón; o uso da música, ás veces como contrapunto irónico, é tamén similar en *OS* e os filmes de mafia de Scorsese.

Poderían engadirse aínda outros modelos. Glen Creeber (2001) ve en *OS* a síntese crítica do estilo das películas clásicas de gánsteres e a nova estética televisiva proposta polos filmes de Quentin Tarantino –Christopher formaría parte tamén desa xeración *blockbuster* nos seus gustos cinematográficos: “I love movies, you know that, the smell in blockbuster”, “The Legend of Tennessee Moltisanti”, 1.08. Deste modo, *OS* intentaría renovar o xénero ollando cara atrás na procura de estabilidade narrativa (véxase a técnica do *cross-cutting* que Coppola soubo empregar tan ben), mais incorporando elementos novidosos como a ausencia de causalidade ou a inclusión de escenas de sexo e violencia explícitos.

34

Por último, Tony encarna á perfección a natureza dos espazos urbanos nos que habita. Neles alterna o “underwood USA” composto de clubs nocturnos, luces de neón, casas de apostas ou cuartos de motel coa suburbanidade dos *shopping malls* ou dos escenarios universitarios. Tampouco esquezamos a importancia de New Jersey como lugar subordinado á Gran Mazá, tal e como se ve na serie.

Pero, dito o dito, podería defenderse a singularidade de *OS* no panorama do xénero de gánsteres e dicir polo alto que *OS* é en realidade un macroxénero en si mesmo, porque o seu territorio é único e a súa fórmula orixinal, porque é ademais unha película de películas onde todo colle, un xénero cuxa historicidade haberá de delimitar o paso do tempo, pois no fondo as outras películas son pretexto ou chiscadela intertextual que se concreta case sempre no nivel da cita.

8. A intertextualidade consegue en *OS* cotas só á altura de series como *Os Simpson*. Na realidade, a vida de Tony podería enfocarse como un palimpsesto constituído de varias referencias intertextuais, de *Chinatown* (Roman

Polanski, 1974; “The Test Dream”, 5.11) a *The Prince of the Tides* (Barbara Streisand, 1991; “Two Tonys”, 5.01). En certo modo, Tony, como os outros personaxes, sábese facendo un papel, sábese a *máscara* na traxicomedia da súa vida. O xogo ao que xoga en *OS* é tipicamente posmoderno, o da “arte que imita a vida que imita á arte...”. O modelo de Tony é dende o primeiro capítulo Gary Cooper, “the strong, silent man”: “Whatever happened to Gary Cooper? The strong, silent type. That was an American. He wasn’t in touch with his feelings. He just did what he has to do” (“The Happy Wanderer”, 2.06; cf. “Christopher”, 4.03).

Ver e ser visto son actividades habituais na serie, de modo que a realidade é percibida como errónea por moitos personaxes dos *Soprano* (Tony ou Christopher equivócanse con frecuencia na súa lectura fenomenolóxica da realidade), que viven exercendo unha continua reinterpretación de canto os rodea. Esa reinterpretación efectúase decote en clave artística, por así dicilo, dende o comezo mesmo da serie: Tony está na sala de espera de Melfi e contempla estrañado unha escultura dunha muller de peitos sinuosos.

Case todos os personaxes de *OS* viven, como diría Susan Sotang, nun mundo “saturado polos medios”. Son continuas as referencias a libros, filmes, series de televisión, e a miúdo esas referencias acompañanse de comentarios extensos. Tony é un adicto ao History Channel. Meadow e os seus amigos, á MTV. Christopher ve con escepticismo as series de policía. A intertextualidade fílmica serve ás veces para introducir un contrapunto humorístico. Os diálogos de Tony, Junior e Christopher están repletos de alusións de todo tipo. O Pai Phil e Carmela manteñen unha estraña relación baseada na comida e nas cintas de vídeo –pénsese na súa charla sobre Wilhelm Dafoe en *The Last Temptation of Christ*– e, cando rompen, o cura exclama despeitado: “I thought you liked movies. *Mea culpa*” (“I Dream of Jeannie Cusamano”, 1.13).

O personaxe de Christopher está asociado directamente ao mundo do cinema. Asiste a clases de interpretación e négase a representar unha escena de *The Glass Menagerie* de Tennessee Williams por non entender o seu personaxe (The Gentleman Caller), pero borda o papel de Jim en *Rebel without a Cause* (“Boys Don’t Cry”, 2.05). Logo mediante a elaboración dun guión titulado “You Bark, I bite”, que lle permite entrar en contacto coa xente de Hollywood, e máis tarde, coa axuda de Little Carmine e outros membros

da familia, a través da preparación, rodaxe e estrea de *Cleaver*, o filme no que se mesturan “O sagrado e o propano”, como di Little Carmine (“Stage 5”, 6.14). Chris é compañeiro de rehabilitación de J.T., “a TV writer”, un gañador dun Emmy (“If it was an Oscar, maybe I could give you something, an Academy Award, but TV?”, “In Camelot”, 5.07).

As referencias literarias tampouco escasean. A.J. escribe sobre *Billy Budd* (discútese na familia o subtexto gai). Logo serán *Morte en Venecia* ou *O Señor das moscas* as obras que haberá de estudar Anthony. Johnny Sack cita *Macbeth*. Durante a relación entre MR. Wexler e Carmela, que le *Madame Bovary*, menciónase aos amantes *Eloísa e Abelardo*. A doutora Melfi cita a Yeats (“The Second Coming”).

En “Members Only” (6.01), o factor intertextual adquire grande intensidade literaria. O episodio comeza coas palabras de William S. Burroughs, recitadas polo propio autor. Pasou un ano dende o final do episodio anterior. Vito Spatafore perdeu moito peso. A.J. está na Universidade. Janice e Bobby teñen un bebé. Aínda lembramos a desaparición de Adriana La Cerva. Artie Bucco volveu coa súa muller. Carmela ten un novo coche... A voz en off, do propio Burroughs, recita un fragmento de *The Western Land*, o titulado “Seven Souls”³.

³ “Los antiguos egipcios postulaban siete almas. La más alta, y la primera que se va en el momento de la muerte, es Ren, el Nombre Secreto. Esta corresponde a mi Director. Dirige la película de tu vida desde la concepción hasta la muerte. El Nombre Secreto es el título de tu película. Cuando mueres, es cuando aparece Ren. El alma segunda, y la segunda que abandona el barco que se hunde, es Sekem: Energía, Poder, Luz. El Director da las órdenes; Sekem aprieta los botones correspondientes. La número tres es Khu, el Ángel de la Guardia. Él, ella o ello es el tercer hombre que se va... Se le representa cruzando al vuelo una luna llena alejándose, un pájaro de alas luminosas y cabeza de luz. El tipo de cosa que podrías ver en una cortina de un restaurante indio en Panamá. El Khu es responsable del sujeto y puede resultar herido defendiéndolo... pero no de un modo permanente, pues las tres primeras almas son eternas. Regresan al cielo por otro navío. Las cuatro almas restantes deben correr a su albur con el individuo en la Tierra de los Muertos. La número cuatro es Ba, el Corazón, que suele ser traidora. Esta es un cuerpo de halcón que tiene tu cara, reducida al tamaño de un puño. Más de un héroe fue abatido, como Sansón, por un pérfido Ba. La número cinco es Ka, el Doble, la más íntimamente asociada con el individuo. El Ka, que suele alcanzar la adolescencia en el periodo de la muerte corporal, es el único guía de confianza para atravesar la Tierra de los Muertos y llegar a las Tierras de Occidente. La número seis es Khaibit, la Sombra, la Memoria, todo tu pasado, que condiciona esta vida y otras. La número siete es Sekhu, los Restos” (Burroughs, 1987: 14). A composición *Seven Souls* está recollida no álbum do grupo Material do mesmo nome (Virgin Records, 1989).

Narratividade: flexinarrativas

Este último exemplo ten evidentes repercusións narrativas, pois incorpórase unha instancia autorial que se sitúa por riba da diéxese. O último punto que quero comentar aquí é o da narratividade de *OS*, pois dela provén a súa orixinalidade no contexto audiovisual norteamericano. E non me refiro aquí á autoconsciencia narrativa dos créditos, que introducen unha secuencia autónoma e definitiva dos contidos e o ton do *show*, un prólogo á vez que un identificador paratextual no que a música de A3 (“Woke Up This Morning”) se carga de ironía; un ritual, unha viaxe, unha *road movie* en miniatura na que o urbano –a sombra de Nova York ao saír do túnel Lincoln, o cemiterio, os distintos estratos sociais até chegar aos suburbios e aos barrios residenciais– se presenta como espazo inhóspito, onde as relacións humanas non poden ter lugar. Tampouco me centrarei aquí nas “pequenas mortes” ou mini-apocalipses que puntúan o relato, nin na consecuenta manipulación do espectador, como no episodio “Employee of the Month” (3.04), en que o grao de identificación con Tony se intensifica até tal punto que un quixer que estes diálogos finalizasen nun rotundo si: “-Is there something you want to say? / -No”. Tematízase aquí a fragilidade dos sentimentos humanos a través da violación da Dra. Melfi, culpabilizada ante o seu marido Richard e impotente ante as debilidades da xustiza norteamericana. Manipúlase á audiencia, que comparte os mesmos desexos de vinganza que a protagonista.

Tampouco falarei por extenso da recoñecida influencia en David Chase – véxase por exemplo a entrevista con Peter Bogdanovich– de Fellini –a Isabella do capítulo homónimo, 1.12, parece evocar a beleza de Claudia Cardinale en *81/2*–, Buñuel –hai homenaxes tan explícitas como chamarlle ao taller de reparacións de Big Pusy “Bunuel Bros”– ou, especialmente, o David Lynch de *Twin Peaks*, que se concreta de maneira eu diría que espectacular nos seis pesadelos de “Funhouse” –2.13; episodio coescrito polo propio David Chase.

Na miña opinión, a ecuación que sustenta narrativamente *OS* é multitra-
ma + imprevisibilidade + intervalo (ou oco narrativo). Mais antes convén fa-
cer un pouco de historia. Quizais non sexa moi difícil sinalar o comezo desta
vía do drama televisivo, que Robin Nelson (1997) denomina *flexinarrativa*,
coa aparición dunha serie mítica, *Hill Street Blues* (1981-1987), que supu-
xo un cambio considerábel nas relacións entre o cinema e o telefilme. Sim-
plificando moito, se nos seus inicios nos anos corenta o telefilme intentaba

imitar o molde cinematográfico case a modo de calco –con obvias diferenzas de planificación e de gramática–, nos anos oitenta a televisión buscou novas saídas, que acabarían á súa vez por desvirtuar as convencións dalgúns xéneros cinematográficos –como o de acción. Na serie creada por Steven Bochco e Michael Kozoll para a NBC, a fórmula era relativamente simple. Situada a acción nun lugar de encrucillada, cada episodio amosaba varios “anacos” de vida dende a mañá até á noite dunha maneira innovadora –péñese na ritual apertura a cargo do Sarxento Phil Esterhaus/Michal Conrad, responsábel da célebre frase “Let’s be careful out there”–: fragmentación en varias unidades de trama, asociadas a cada un dos personaxes, algunhas delas continuadas en varios capítulos, outras concentradas nun só, co final aberto ou pechado; técnica case documental lograda polo uso da cámara (nerviosa) en man, montaxe rápida e aparencia de improvisación e caos. Todo isto orixinou por certo nas primeiras temporadas máis éxito de crítica –seis Emmys na súa primeira tempada– que de público, aínda que o seu ronsel pode seguirse en series como *NYPD Blue* (ABC, 1993-2005), *Homicide* (NBC, 1993-1999) *ER* (NBC, 1992-2009) *Chicago Hope* (CBS, 1994-2000) e *Law and Order* (NBC, 1990-2010).

38

A partir dos anos oitenta produciuse un cambio radical na configuración dos procesos de produción e recepción televisivas, seguramente baixo a influencia das novas tecnoloxías –vídeo, xogos de ordenador, CD-Rom e, sobre todo, internet. A chegada da cibercultura esixiu unha nova aproximación de sentido que xa non obedecería aos patróns até agora tidos por canónicos. Neste contexto introduce Robin Nelson a noción *flexinarrativa*, como unha posta en cuestión da idea mesma da linealidade típica do pensamento posmodernista. Trátase dun novo modo de relato televisivo, de carácter *multinarrativo*:

The cutting rate and the rapid turnover of narrative segments in all drama have increased exponentially. Flexi-narrative’ denotes the fast-cut, segmented, multi-narrative structure which yields the ninety-second sound-and-vision byte form currently typical of popular drama. As noted, the narrative structure derives in part from soaps but cross-cutting to gain pace and to juxtapose incidents and images has long since been a cinematic device. Besides telescoping time, the temporal and spatial ellipses serve to cut out what is deemed unimportant to leave “the significant” (1997: 24).

A *flexinarrativa* semella invadilo todo nunha tendencia perceptíbel, é certo, dende as mesmas orixes do drama televisivo, onde a sinxeleza do plano non precisaba dunha especial demora no cambio de planos. Por outra banda,

a capacidade dos espectadores para absorber con celeridade esta sucesión de imaxes e os saltos e elipses narrativas que se lles propoñan está fóra de toda dúbida, máis aínda se o acompañamos dun trazo adicional evidente. Se pensamos na televisión, aclara Robin Nelson, non é difícil concluír que a mellor narrativa audiovisual é a que lle fai pensar o espectador, a que esixe a súa total atención.

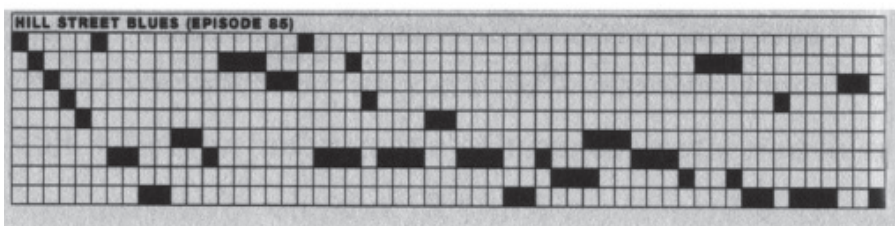
Creo que ese é o caso de *OS*, que como serie se asenta nunha case desenfreada tendencia á expansion narrativa, á ausencia de peche ou *completitude*, conceptos substituídos polos de incerteza ou fragmentación máxima (Walker, 2002: 113). Só así pode entenderse o magnífico final do derradeiro capítulo, un fundido a negro que abre infinitas posibilidades da reinterpretación transmedial –tal e como se pode comprobar cunha simple ollada ás operacións hermenéuticas dos fans recollidas en YouTube. Neste sentido fala Jorge Carrión (2011: 52) de “ficción cuántica”, aquela que dá conta dunha “realidad extendida y múltiple”, cun “incremento exponencial de su complejidad”.

Retomando a exposición argumental de Woody Allen en *Sleeper* (1973), onde o director imaxinaba unha sociedade do futuro (2173) que descubría os efectos benfeitores e prateiros de todo o prohibido e deostado na nosa época –unha dieta rica en chocolate, por exemplo–, Steven Johnson defende que un cambio semellante tivo xa lugar na consideración da cultura popular –videoxogos, televisión ou internet–, pois nos seus produtos percíbese unha cada vez maior complexidade artística. Para a televisión, os exemplos que manexa son variados e susténtanse case sempre nunha certa comparación entre dramas *soap-opera* de hai vinte ou trinta anos e as actuais –*Seinfeld*, NBC, 1990-1998; ou *24*, Fox, 2001-2009. Seguramente baixo a influencia dos novos medios electrónicos interactivos, a televisión apostou forte por eliminar a pasividade do espectador, que debe participar cada vez en maior medida enchendo os ocos deixados pola narrativa audiovisual. Os seus argumentos baséanse en tres puntos en parte xa mencionados: as multitramas, as rupturas das convencións xenéricas –sobre todo no que se refire á presentación de información– e a creación de intrincadas redes sociais entre os personaxes, que o espectador debe recordar e activar enciclopedicamente en moitos momentos do relato.

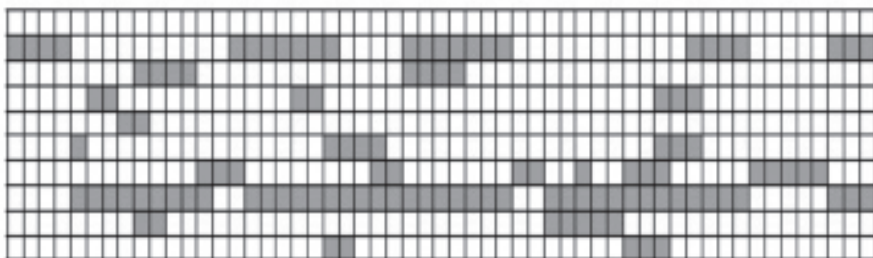
Nas series tradicionais, como *Starsky and Hutch* (ABC, 1976-1981), a linealidade é absoluta, agás nos dous momentos cómicos que enmarcan a acción.

En *Hill Street Blues* os bordos do relato volvéronse máis imprecisos ou difusos, e as diferentes liñas argumentais encabálganse entre varios episodios. Determinada trama pode apuntarse para logo desaparecer por completo ou ser retomada máis adiante de maneira sorprendente. Digamos que isto se acentúa en *Os Soprano* até o infinito: nunha mesma secuencia se poden asumir varios fíos argumentais, algúns deles procedentes de capítulos precedentes.

"STARKY AND HUTCH" (ANY EPISODE)



"THE SOPRANOS" (EPISODE 8)



40

A noción de imprevisibilidade remite, naturalmente, a continuos saltos na lóxica narrativa, de maneira que o relato se decanta por alterar o seu transcorrer con evidentes desvíos. A idea de intervalo, que se toma de Gilles Deleuze nun sentido un tanto trivializado, apunta a que a textualidade cinematográfica e televisiva de *OS* se asenta na conexión entre imaxes moi separadas entre si:

El intervalo no será lo que separa una reacción de la acción recibida, lo que mide la inconmensurabilidad y la imprevisibilidad de la reacción sino por el contrario lo que, dada una acción en un punto del universo, encontrará la reacción apropiada en otro punto cualquiera, y por distante que esté. [...] No se trata de la puesta a distancia entre dos imágenes lejanas (inconmensurables desde el punto de vista de nuestra percepción humana (Deleuze, 1984: 173).

O exercicio proposto baséase no funcionamento de accións retardadas en relación á orixe das “accións sufridas”, e explícase en *OS* na existencia de “guadianas narrativas” que aparecen e desaparecen, sen criterio aclaratorio ningún, creando unha rede deíctica moi difícil de reconstruír, un labirinto en realidade, e no maior papel outorgado nesta estratexia ao receptor e á súa capacidade de navegar nos espazos intersticiais do relato.

O resultado achegaríase ao que os americanos chaman *Quality TV* (McCabe e Akass, 2007) conformada por aqueles programas que supoñen dalgún modo temático ou formal, un reto para a capacidade interpretativa do espectador, polo emprego dunha forma narrativa complexa e pouco previsíbel, chea de lagoas e ambigüidades, dunha temática nada compracente, elementos que remiten á figura dun autor capaz de levar á pantalla unha visión persoal do mundo. Como exemplo de postelevisión ou de hipertelevión (Scolari, 2008), *OS* responde aos trazos das novas narrativas audiovisuais, que, en *La pantalla global*, Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2009) sintetizan en tres procesos complementarios: a hiperbolización, que conduce á *imaxe-exceso* –o sexo, a violencia, a velocidade, os monstros; a desregulación e a complexidade, que transforman o espazo-tempo filmico a través da *imaxe-multiplexidade* –o multiforme, a mestura, a hibridación; e a autorreferencia e reflexividade que pon en marcha a capacidade crítica do espectador ao contemplar *imaxes-distancia* –o metacinema, a serialidade, a hipertextualidade. *OS* preséntase así como un texto que celebra a participación, a narratividade aberta e a complexidade como valores da televisión que nos agardan no futuro.

Anxo Abuín González

Universidade de Santiago de Compostela

Bibliografía

Barreca, Regina (ed.). 2002. *A Sitdown with The Sopranos. Watching Italian American Culture on TV's Most Talked-About Series*. Nova York: Palgrave MacMillan.

Burroughs, William S. 1987. *Tierras de occidente*. Barcelona: Península.

Carrión, Jorge. 2011. *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Naturae.

- Carroll, Noël. 2004. "Sympathy for the Devil", en *The Sopranos and Philosophy. I Kill Therefore I Am* (eds. Richard Greene e Peter Vernezze). Chicago: Open Court, pp. 121-136. Trad. en VVAA. *Los Soprano forever. Antimanual de una serie de culto*. Madrid: Errata Naturae, pp. 55-74.
- Cascajosa, Concepción e Fernando de Felipe. 2007. "El infierno son los otros: Dialogando sobre la identidad y la diferencia en *Los Soprano*", en *La caja lista: Televisión norteamericana de culto* (ed. C. Cascajosa). Barcelona: Laertes.
- Chalaby, Jean J. (ed.). 2005. *Transnational Television Worldwide. Towards a New Media Order*. Londres: I. B. Tauris.
- Creeber, Glen (ed.). 2001. *The Television Genre Book*. Londres: BFI.
- 2004. *Serial Television. Big Drama on the Small Screen*. Londres: BFI.
- Deleuze, Gilles. 1984. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós.
- Gabbard, Glen. 2002. *The Psychology and The Sopranos: Love, Death and Betrayal in America's Favourite Gangster Family*. Nova York: Basic Books.
- Geraghty, Christine (ed.). 1998. *The Television Studies Book*. Londres: Arnold.
- Gilbert, Sandra M. 2002. "Life with (God)Father", en *A Sitdown with The Sopranos. Watching Italian American Culture on TV's Most Talked-About Series* (ed. Regina Barreca). Nova York: Palgrave MacMillan, pp. 11-26.
- Greene, Richard e Peter Vernezze (eds.). 2004. *The Sopranos and Philosophy. I Kill Therefore I Am*. Chicago: Open Court.
- Lavery, David (ed.). 2002. *This Thing of Ours. Investigating The Sopranos*. Nova York: Columbia U.P.
- 2006. *Reading The Sopranos. Hit TV from HBO*. Londres: I. B. Tauris.
- et alii (eds.). 2011. *The Essential Sopranos Reader*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Lipovetsky, Gilles e Jean Serroy. 2009. *La pantalla global*. Barcelona: Anagrama.
- McCabe, Janet e Kim Akass. 2007. *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. Londres: IB Tauris.
- Messenger, Chris. 2002. *The Godfather and American Culture*. Nova York: State University of New York.

- Nelson, Robin. 1997. *TV Drama in Transition. Forms, Values and Cultural Change*. Londres: Macmillan Press.
- Quinn, Roseanne Giannini. 2004. “Mothers, Molls and Misogynists: Resisting Italian American Womanhood in *The Sopranos*”, en *The Journal of American Culture*, 27, 2, pp. 166-174.
- Santo, Avi. 2002. “Fat Fuck! Why don’t ypu take a look in the mirror?: Weight, Body Image, and Masculinity in *The Sopranos*”, en *This Thing of Ours: Investigating The Sopranos* (ed. David Lavery). Nova York: Columbia U.P., Image, pp. 72-94.
- Scolari, Carlos A. 2008. *Hipermediaciones*. Barcelona: Gedisa.
- Seiter, Ellen. 2000. “Television and the Internet”, en *Electronic Media and Technoculture* (ed. John Thornton Caldwell). NJ, Rutgers U.P., pp. 227-243.
- Stoehr, Kevin L. 2009. “Los nihilistas también comen *cannoli*”, en VVAA. *Los Soprano forever. Antimanual de una serie de culto*. Madrid: Errata Naturae, pp. 93-106.
- Thompson, Kristin. 1999. *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge (Mass.): Harvard U. P.
- 2003. *Storytelling in Film and Television*. Cambridge (Mass.): Harvard U. P.
- VV. AA. 2009. *Los Soprano forever. Antimanual de una serie de culto*. Madrid: Errata Naturae.
- Walker, Joseph S. 2002. “‘Cunnilingus and Psychiatry have brought to this’: Livia and the Logic of False Hoods in the First Season of *The Sopranos*”, en *This Thing of Ours. Investigating The Sopranos* (ed. David Lavery). Nova York: Columbia U.P., pp. 109-123.
- Willis, Ellen. 2002. “Our Mobsters, Ourselves”, en *This Thing of Ours. Investigating The Sopranos* (ed. David Lavery). Nova York: Columbia U.P., pp. 1-9.
- Yacowar, Maurice. 2002. *The Sopranos on the Couch. Analyzing Television’s Greatest Hits*. Nova York: Continuum.