

## LA CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES A TRAVÉS DE LA PEQUEÑA PANTALLA.

‘The Sopranos’ y la música popular italiana

*The Construction of Identities through the Small Screen.  
The Sopranos and Italian Popular Music*

Aarón PÉREZ BORRAJO

Universidad de Salamanca

aaronborrajo@usal.es

RESUMEN: A partir de un estudio de caso vinculado a la serie *The Sopranos*, esta investigación no solo se centra en la identificación y en el tratamiento del material musical, sino en el análisis de cómo la música popular es capaz de generar y configurar diversas cosmovisiones ateniéndose a diferentes perfiles generacionales. Las emociones y los estados anímicos que el fenómeno musical crea son sumamente diferentes: aquí se examinarán y definirán las reacciones claramente estereotipadas — recordemos que nos enfrentamos a un producto audiovisual— de las cuatro generaciones presentes en el número musical examinado. Por otro lado, *The Sopranos* presenta grandes debates respecto a las cuestiones de identidad y de nacionalidad: concretamente expone la desconexión de las comunidades de migrantes italianos respecto a su lugar de origen, cuestión ligada a la asimilación como propio de la cultura popular de aquellos territorios en los que comenzaron a asentarse a principios del s. XX. Por último, se examinará el papel que los medios de comunicación y la industria cultural asumen al definir situaciones y actitudes que el espectador comprende y establece como naturales. Resulta profundamente sugestivo, en definitiva, valorar hasta qué punto la realidad cinematográfica se corresponde con la realidad social, o hasta qué punto la primera interviene de manera decisiva en la configuración de la segunda.

*Palabras clave:* música popular; identidad cultural; comunidad italoamericana; serie de televisión.

**ABSTRACT:** From a study of case linked to the TV series *The Sopranos*, this research is focused not only on the identification and treatment of musical stuff, but also in the analysis of how popular music is able to produce and to shape different world views taking into consideration a variety of generation profiles. Musical phenomenon creates far different emotions and states of mind: what we are going to examine and define here are the clearly stereotyped reactions, we have to recall that we are facing an audiovisual product, from the four generations present in the pieces of music under study. Furthermore, *The Sopranos* presents huge debates regarding identity issues and nationalism. It shows, specifically, the lack of connection between the Italian emigrant communities and their homeland that is an aspect related to the assimilation of the popular culture from the land in which they started to settle down in the beginning of the 20th century. Finally, we will examine the roles that media and cultural industry assume when defining the scenarios and attitudes understandable and established like normal by the audience. All in all, it results deeply suggestive up to what point the cinematographic reality matches with social reality or up to what point the first one intervenes decisively in the configuration of the second one.

*Keywords:* popular music; cultural identity; italoamerican community; TV show.

## INTRODUCCIÓN

La presente investigación transita entre dos conceptos clave sumamente conectados entre sí: música e identidad. Pese a que abordar las numerosas implicaciones del primero no suponga uno de los objetivos de este artículo, considero necesario establecer una serie de parámetros comunes respecto al segundo. Se trata de una cuestión polémica y recurrente en nuestra actualidad social e histórica, con un significado pretendidamente estandarizado y convencional que todos, supuestamente, percibimos y manejamos del mismo modo.

Susana Sardo (1997-98, pp. 203-210) escribe un artículo que resulta esclarecedor al respecto, estableciendo que la identidad es todo aquello que aparece asociado a la pérdida o al refuerzo de los elementos que definen a un individuo o a una comunidad en concreto. Ella misma señala la diferencia entre tres dimensiones identitarias que concuerdan a la perfección con el evento musical de *The Sopranos* alrededor del cual gira este artículo: nacional, étnica y religiosa. Al fin y al cabo, el debate sobre el concepto de identidad responde a procesos de categorización

en permanente revisión: la música, dentro de estos, debe ser analizada y valorada como uno de los aspectos de mayor trascendencia al respecto.

El modelo teórico del etnomusicólogo americano Timothy Rice (quien cuenta con una amplia producción en el ámbito de la etnomusicología, destacando sus interpretaciones sobre las relaciones entre la música tradicional y las fuerzas políticas y socioeconómicas en escenarios como Bulgaria y Macedonia) también se encuentra presente y resulta de gran importancia en esta ocasión. Este podría ser resumido como el sometimiento de la música a tres procesos externos: se produce y se construye históricamente, se experimenta individualmente, y se conserva social y colectivamente. Este autor hace hincapié en la idea de que la visión y reflexión sobre el pasado y sus contextos permite la configuración y construcción del individuo en tiempo presente. Este planteamiento epistemológico, en definitiva, fijará unas bases concretas que posibilitarán el desarrollo de esta investigación.

Por último, parte de mi planteamiento metodológico se sustenta en la producción bibliográfica relacionada tanto con *The Sopranos* como con la problemática existente en torno a la construcción de la identidad italoamericana. Fuera del ámbito hispanoamericano, existe una gran abundancia de fuentes secundarias dedicadas a las prácticas y representaciones culturales de esta comunidad. Abarcan diversas dimensiones, enfoques y contenidos temáticos como: el género literario y cinematográfico de gánster, el feminismo, la construcción de la masculinidad, etc. Algunos artículos deben ser destacados: «Gangster Feminism: The Feminist Cultural Work of HBO’s *The Sopranos*» de Merri Lisa Johnson (2007), «Waddaya Lookin’ At?: Re-reading the Gangster Genre Through *The Sopranos*» de Martha P. Nochimson (2002), «Respuestas ambivalentes ante la moralidad ambigua del antihéroe: Tony Soprano y Walter White como caso de estudio» de Fernando Canet y Alberto N. García Martínez (2018), y «Tres obras maestras de la ficción televisiva: *The Sopranos*, *The Wire* y *Mad Men*» de Mikel Onandia Garate (2013). Estas lecturas, entre otras, sostienen y soportan algunas de las reflexiones generadas a partir de la visualización y análisis del evento musical presente en el plano audiovisual.

## THE SOPRANOS: ¿MÁS QUE UN PRODUCTO?

*The Sopranos* nos presenta la historia personal, familiar y criminal de Tony Soprano. Su terapeuta, la doctora Melfi, es la puerta a través de la cual nos adentramos en ella. Esta es la verdadera interlocutora de su relato, el personaje que posibilita el desarrollo de la narración en la que nos sumergimos. La conexión entre dos figuras tan dispares y antagónicas, pese a su filiación italoamericana, se debe a los ataques de pánico, al estrés y al desgaste mental que sufre Tony Soprano. La persecución policial y mediática que lleva asociada su posición de

liderazgo dentro de la mafia italiana le provoca esta serie de «incomodidades». La académica Martha P. Nochimson (2002, p. 2) destaca la vulnerabilidad latente de estos personajes tras una pátina superficial de testosterona y agresividad:

«The Sopranos» reveals the media gangster as the core of a highly emotional mode of storytelling in which the pleasures of action and violence exist to speak not only about macho aggressiveness «ripped from today’s headlines», but also about vulnerabilities that the display disguises and about troubling cultural conditions.

Nuestro protagonista no miente en ningún momento al afirmar que su actividad profesional está orientada a la gestión de residuos. Él proporciona aquellos servicios de los que nadie quiere hacerse moralmente responsable, pero de los que muchos pretenden disfrutar. Se enfanga en un negocio sumamente lucrativo: clubs nocturnos y de alterne, apuestas y timbas ilegales, mordidas inmobiliarias, robos y atracos, extorsiones al comercio local, contrabando, etc. Todo esto se sostiene a partir de un sistema de doble estructura: la criminal y la dedicada al blanqueo (aparente legalidad). En definitiva, asistimos a un sofisticado entramado económico en el que intervienen infinidad de personajes que llegan a establecer entre sí grandes relaciones personales: la «familia criminal». Sin embargo, quiero resaltar que son las vicisitudes personales de Tony Soprano las que dan empaque a la serie y la conectan con el espectador: «Tony [Soprano] será, desde el primer capítulo, víctima de su propia rutina, y su condición de jefe mafioso no le eximirá de una madre dominante o de compartir el miedo social de cualquier otro norteamericano» (Revert, 2011, p. 6).

En este artículo ahondamos en una verdadera serie de culto dirigida por David Chase. Grabada entre los años 1999 y 2007, *The Sopranos* estuvo ambientada en el estado de New Jersey, al norte del estado de New York. Producto audiovisual excepcionalmente valorado por la crítica, obtuvo numerosos premios como los Emmy o los Globos de Oro, siendo incluso calificada por la revista *Rolling Stone* como la mejor serie de todos los tiempos (Sheffield, 2016). Nochimson (2002, p. 2) entiende que parte de su éxito social se debe a su pertenencia al género de gánster: «Perceived as hypermasculine fare, the gangster picture is generally understood to be popular because of its explosive virility and its close connection to reality». En mi opinión, probablemente *The Sopranos* forme parte de la tríada de las mejores series de la historia junto a *The Wire* (2002-2008) y *Breaking Bad* (2008-2013).

*The Sopranos*, producida por el canal HBO, se inserta en la tan manida temática de gánster, a pesar de pretender reactualizarla y adaptarla a un convulso escenario de transición entre los siglos XX y XXI. Esta serie traslada a nuestro tiempo presente una trama argumental protagonizada por la mafia italiana y por diversas organizaciones criminales. Con todo, la explotación de los mismos estereotipos y clichés garantiza una suerte de continuidad cultural y estética respecto a toda

la tradición cinematográfica que le precede, facilitando así al público la labor de ubicarla dentro de su imaginario personal. Sin embargo, Frank P. Tomasulo (2011, p. 197) afirma que la conexión entre el espectador y Tony Soprano trasciende cualquier dimensión cultural e identitaria: «not only Italians and other ethnic minorities but most Americans can identify with the plight of Tony Soprano, his crime-ridden mob family, and his personal family, which is as dysfunctional as it gets».

Esta serie se caracteriza por aportar una cantidad ingente de información a partir de diferentes historias paralelas y conectadas entre sí. El elevado número de personajes y las múltiples relaciones que mantienen puede generar cierta confusión. *The Sopranos* está compuesta por seis temporadas de trece capítulos, a excepción de los veinte que conforman la sexta y última temporada. La duración de cada uno de ellos se aproxima a los cincuenta minutos, lo que nos permite concebir el volumen total de este material audiovisual. Este hecho posibilita la construcción de personajes de gran profundidad: su evolución psicológica se encuentra ligada a la necesidad de sostenerlos argumentalmente durante varias temporadas (Onandia Garate, 2013). Por otro lado, el diseño de protagonistas complejos está irremediablemente conectado al interés en la figura del antihéroe que Tony Soprano encarna a la perfección. Como indican Canet y García Martínez (2018, p. 364):

La popularización del antihéroe va anudada a la necesidad dramática y narrativa de la serialidad: la constante dicotomía entre esfera familiar y profesional, entre acciones nobles y mezquinas, entre deber y querer, permite hacer avanzar la trama, generar suspenso y renovar los conflictos, lo que hace que el relato se dilate decenas de horas.

Tony Soprano supone el eje gravitatorio a partir del cual giran, divididos en dos familias, la mayoría de los personajes que componen el elenco de *The Sopranos*. La primera de ellas se corresponde con la Familia Soprano: su mujer Carmela Soprano, sus hijos Meadow y Anthony Soprano, su madre Livia Soprano, su hermana Janice Soprano, y su tío Corrado Soprano (Junior). La obsesión casi cultural que todos ellos muestran respecto a conceptos como sangre y familia no impide, en ningún caso, la existencia de profundas tensiones y desacuerdos.

La segunda, por su parte, atañe a la familia criminal que encabeza Tony Soprano. Esta segunda Familia Soprano, anteriormente conocida como DiMeo, se encuentra compuesta por Capos y Soldados. Dentro del círculo de confianza del Jefe sobresalen personajes como: Christopher Moltisanti, Silvio Dante, Paulie Gualtieri, Salvatore «Big Pussy» Bonpensiero, Patsy Parisi, Furio Giunta, etc. Jordi Revert (2011, p. 7) incide en la verdadera importancia que, más allá del ámbito estrictamente criminal y lucrativo, este segundo núcleo tiene para Tony Soprano:

Resulta paradójico que, en no pocos momentos de la serie, sea la otra familia el verdadero refugio cotidiano del personaje, su auténtico ámbito doméstico y también

allí donde asistimos a la deconstrucción de la mitología mafiosa como uno de los pilares maestros de Los Soprano.

Todos ellos despliegan y exteriorizan diferentes perfiles, caracterizaciones, actitudes, funciones, etc. Solo existe una cuestión que, más allá de su condición de italoamericanos, tienen en común: la lealtad a la familia criminal y la obediencia ciega al Jefe a pesar de las tentaciones que su vida al margen de la ley les depara. Aquellos que transgreden y atentan contra una estructura manifiestamente definida, caso de Salvatore «Big Pussy» Bonpensiero, resultan debidamente sancionados. Frank P. Tomasulo (2011, p. 197) reflexiona sobre las connotaciones culturales e identitarias presentes en este modelo de organización social: «But it is also true that the casa Soprano and the Mafia famiglia are distinctly Italian, and are identified as such».

## EL ANHELO DE IDENTIDAD

Llegados a este punto deberíamos plantearnos la siguiente pregunta: ¿En qué pensamos o a qué nos referimos cuando hablamos de lo italoamericano y de los italoamericanos? Este concepto sirve, principalmente, para referirse al italiano que emigra a los Estados Unidos, término que también se hace extensible a sus hijos y nietos. Esclarecida esta cuestión, podemos afirmar que la mayor parte de los personajes de *The Sopranos* se insertan dentro de esta categoría. Definitivamente, tenemos que ser conscientes de que nos referimos a un colectivo formado por millones de ciudadanos norteamericanos, los cuales se encuentran presentes en todas las capas y estratos socioeconómicos. Precisamente en New York y New Jersey, los ámbitos espaciales principales en los que se desarrolla esta serie, se encuentran las comunidades de italoamericanos más numerosas y relevantes. Anthony Julian Tamburri (2006, p. 722), a partir de su reflexión sobre lo italoamericano, aporta su idea basada en el «live Italy»:

Expressed in such a manner, the phrase [live Italy] *literally* refers to those who live within the geopolitical confines of the country, whereas *metaphorical* it may refer also to those who live the experience that is Italy and all that it pertains, but they do so beyond its geopolitical borders: namely, they embody in their manner of existence that geo-cultural sign we all know as Italy. Some members of this second group – those who «live Italy» but reside in the United States – seem to define themselves as Italians living abroad, even though their period abroad has been, to say the least, rather extensive.

El impacto y la influencia del colectivo italoamericano en el mundo artístico y cultural, concretamente en el cinematográfico, resulta capital para la industria estadounidense. Podemos encontrar a directores de la talla de Francis Ford Coppola,

Martin Scorsese, Brian de Palma, Quentin Tarantino, etc. En resumen, prácticamente podríamos hablar de una cultura audiovisual «pseudoitaliana» gestada en la diáspora a partir de procesos que equilibran la balanza entre la reivindicación de lo asumido como propio — estereotipos identitarios— y la asimilación de las formas culturales presentes en el territorio en el que se asientan.

A lo largo de este artículo podría parecer que nos estamos continuamente refiriendo a una identidad nacional y cultural en crisis, que hablamos de una comunidad que se encuentra en «tierra de nadie». Lo cierto es que dentro de esta nos topamos con dos bloques radicalmente opuestos y enfrentados entre sí. El primero de ellos se corresponde con la primera y segunda generación de italoamericanos, personificadas en las figuras de Tío Junior y Tony Soprano, quienes asisten pasivamente a la desaparición progresiva de su identidad cultural. El segundo tiene que ver con una tercera y cuarta generación que se autopercebe como plenamente estadounidense: las dos adaptan y normalizan su herencia cultural italiana como un elemento más dentro de la plural y compleja estructura social norteamericana. Dicha transición de valores, en definitiva, evidencia una crisis de carácter ético (Onandia Garate, 2013, p. 138): «The Sopranos representa un mundo de nostalgia, en el cual se han perdido para siempre unos valores morales muy concretos — honor, lealtad y respeto —, tal y como el propio Tony [Soprano] admite ante su terapeuta en más de una ocasión».

Ciertamente, las tensiones y los conflictos surgen con la segunda generación de italoamericanos, la misma que continúa con el lucrativo negocio «familiar» ilegal que, de ningún modo, pretenden legar a sus hijos: ¿La americanización de estos jóvenes es comprendida como un medio para evitar un escenario indeseado? Esta generación es la que se encuentra en crisis, la que se halla en «tierra de nadie»: no son considerados ni estadounidenses ni italianos. Al respecto, puede resultar ilustrativo tanto la repulsión e indignación de Paulie Gualtieri y de «Big Pussy» al pedir un café italiano en una gran franquicia americana, como la desubicación cultural del primero durante su viaje a Nápoles.

La aparición en la serie de la Asociación contra la Difamación es un ejemplo más que refuerza el debate latente en *The Sopranos* sobre el ser y el cómo ser italiano en Estados Unidos. Planteémonos las siguientes cuestiones: ¿Podemos adscribir por igual a toda la comunidad italoamericana aquellos estereotipos asociados a las prácticas criminales y mafiosas? ¿Se puede vivir la experiencia identitaria de manera libre y personal, o esta debe ser única y unívoca? ¿Se puede ser y estar sin imposiciones? En definitiva, asistimos a un conflicto irresoluble sobre el concepto de identidad y la noción de uniformidad que habitualmente se le agrega.

En *The Sopranos*, la propagación de estereotipos resulta un mecanismo imprescindible y prioritario. La identificación y alusión a la cultura italiana a partir de estos responde a un procedimiento sumamente básico, definido y condicionado

por su función estética: el espectador debe reconocer y contextualizarse dentro del imaginario sociocultural que el producto cinematográfico le propone. Para ello, este tiene que utilizar aquellos parámetros identitarios previamente consensuados: *The Sopranos* debe corresponderse con el paradigma cultural asociado al mundo italiano e italoamericano en el que todos nos encontramos inmersos. Los clichés y los tópicos que podemos encontrar en esta serie se encuentran ligados al ámbito idiomático, a la gastronomía, a la exhibición performativa de manifestaciones musicales, etc. Por otro lado, estos estereotipos también están profundamente conectados con los prejuicios:

That is, it projects a subtle and sophisticated reification of ethnic prejudice and profiling perpetrated by endowing its Italian American characters with four perniciously stereotypical characteristics: (1) ingrained prejudice, (2) macho attitudes combined with violent behaviour, (3), congenital dimwittedness, and (4) clichéd attire (Tomasulo, 2011, p. 198).

Todo individuo se adentra en la dimensión cultural a partir de los procesos de endoculturación: síntesis del párrafo anterior. En esta negociación desigual interviene un gran número de actores: la familia, los grupos y redes sociales, las instituciones en las que nos insertamos, etc. Generalmente, solo percibimos y focalizamos en la parte pasiva del sujeto que absorbe todas las normas e información que se le proporciona; sin embargo, este contribuye de manera activa a la transformación de los procedimientos de endoculturación a partir de su participación en ellos. La intervención de los medios de comunicación y de sus productos audiovisuales también resulta imprescindible para el correcto funcionamiento y desarrollo de estos procesos: esta serie es un ejemplo de ello.

*The Sopranos* evidencia una perspectiva radicalmente patriarcal y conservadora sobre la mujer: esta no cuenta con ninguna responsabilidad o espacio de poder fuera del ámbito doméstico. De hecho, que adquiera capacidad de agencia le resta consideración y credibilidad: desde una Janice Soprano retratada como manipuladora y psicótica, a una caprichosa y universitaria Meadow Soprano. En ambos casos, esta subversión de roles se justifica y permite debido a una cuestión de parentesco. No estamos frente a dos mujeres empoderadas, sino ante un Tony Soprano obnubilado por su familia: no es un acto de tolerancia. En esta serie, paradójicamente, la sublimación de los «ángeles femeninos» dedicados a la gestión del hogar es compatible con la deshumanización de aquellas mujeres que explotan en sus negocios al margen de la ley. Al respecto, Merri Lisa Johnson (2007, p. 271) afirma lo siguiente:

Indeed, the feminist cultural work of *The Sopranos* resides specifically in the show's attention to intersectionality, well represented by the richly textured portraits of

Tracee and Ralphie [prostituta y mafioso], and productively brought to the surface through the critical lenses of sex-worker feminism and feminist masculinity studies.

Nuevamente, debo reiterar el papel de los productos cinematográficos en la configuración de imaginarios identitarios, cuyas consecuencias se perciben en un plano social y cultural. Estos no solo propagan un contenido específico, sino que contribuyen a su fijación y sujeción en la retina del espectador. Lo audiovisual (re)construye lo cotidiano y lo convencional, define aquello que es compartido y comprendido por todos, y procede a su legitimación a través de un lenguaje realista que provoca la superación de una pretendida ficción inicial. Frank P. Tomasulo (2011, p. 198) reflexiona sobre ello: «*The Sopranos* does not show Italian ethnicity as a socially invented (if not imposed) construct, but, rather, as a fixed essence, an immutable «national character pattern» that contains the seeds of criminality and venality».

El impacto que el audiovisual posee a la hora de configurar la realidad cotidiana es tan potente que, en ocasiones, el colectivo retratado imita y practica aquello que se presupone que representa su contexto personal: aspectos, caracterizaciones, ideas, determinaciones, rituales, etc. Temáticamente ligada a *The Sopranos* se sitúa *Gomorra* (2014-), serie inspirada en el libro de Roberto Saviano y dirigida por, entre otros, Stefano Sollima, director de *Romanzo Criminale* (2008-2010). En esta ocasión, la ficción trasciende y la mafia napolitana comienza a imitar los arquetipos conductuales que se establecen y fijan en dicho producto audiovisual (Ordaz, 2016, p. 5).

Esta organización, al modificar su comportamiento en función de lo que la sociedad espera de ellos, confirma y legitima el contenido creativo que se difunde a partir de los medios de comunicación. En definitiva, se aprovecha de la marca distintiva que la dimensión cinematográfica le diseña y crea. Jordi Revert (2011, p. 5) profundiza en la atracción y en el morbo que tales contenidos despiertan en el espectador: «Podríamos corresponder su magnetismo a una mitología de la ficción, a la sempiterna simpatía por el diablo y a esa seducción que (casi) siempre acompaña a los retratos de la Cosa Nostra».

## UN EVENTO MUSICAL: CORE 'NGRATO

El último capítulo de la tercera temporada de *The Sopranos* evidencia de forma explícita cómo la música popular sirve para construir identidad, cómo tiene la capacidad de generar sentimientos y sensaciones de comunidad y hermandad. Tras el funeral por el aciago asesinato del joven Jackie Aprile Junior, la comida familiar es un evento de gran importancia. En un contexto de culpa y remordimientos, de una gran carga emocional, Tío Junior genera un ambiente distendido mediante un simple juego musical con un camarero que le acompaña a la guitarra. Pasa a

convertirse, de manera instantánea, en el centro de todas las miradas, en el eje central de la escena: estamos ante uno de los pocos números musicales de toda la serie.

El afán protagonista de Junior Soprano también se encuentra motivado por el hecho de haber superado satisfactoriamente una enfermedad tan cruenta como el cáncer. En este contexto, la tensión que flota en el ambiente no solo es resultado de la muerte del hijo del antiguo Jefe, sino del conflicto que se presenta entre un Jefe que regresa y un sustituto que no quiere abandonar su puesto. Llegados a este punto, me gustaría señalar e indicar las facetas musicales desempeñadas externamente por algunos actores de la serie. Dominic Chianese, actor que da vida a Tío Junior, cuenta con varios discos compuestos por canciones populares italianas. Por su parte, Steven Van Zandt, Silvio Dante en *The Sopranos*, es el guitarrista de la E Street Band de Bruce Springsteen.

La banda sonora de esta serie está compuesta, principalmente, por música preexistente: destaca la ausencia consciente de música incidental. David Chase, director de *The Sopranos*, colaboró activamente en la selección de los temas musicales. A lo largo de estas seis temporadas nos podemos encontrar con material musical de grupos y autores como The Kinks, Van Morrison, Cream, Bruce Springsteen, Elvis Costello, Frank Sinatra, etc. Mención aparte merece el tema «Woke up this Morning» de Alabama 3, canción icónica debido a su aparición en los créditos iniciales de los capítulos. Todo lo anterior combina a la perfección con la presencia controlada y medida de canciones populares italianas, como las dos que aparecen en nuestro número musical: «Malafemmena» y «Core ’ngrato». Dicha elección se debe, principalmente, al interés en reforzar la caracterización estética y la tradición cultural italiana de los personajes que aparecen en escena.

En contra de lo que podríamos imaginar, este número musical comienza realmente con una interpretación libre, parcial y selectiva de «Malafemmena». Este segmento podría significar casi un número musical propio e independiente, ya que se produce en un contexto totalmente privado e íntimo: Junior Soprano canta junto a un amigo, acompañados instrumentalmente por un camarero y sin público o espectadores. El origen de «Malafemmena» es sensiblemente posterior al de «Core ’ngrato»: fue compuesta en 1951 por el actor napolitano Antonio de Curtis.

Tío Junior canta, exactamente, los últimos cinco versos de la primera estrofa. Su traducción vendría a ser la siguiente: ¿Tú quieres saber por qué? / Porque en esta tierra / mujeres como tú / no deben existir para un hombre / honesto como yo. Junior Soprano enlaza magistralmente la interpretación de esta primera estrofa con el estribillo de «Core ’ngrato», definiendo así diferentes dimensiones y espacios. «Malafemmena» supone la introducción al número musical verdaderamente protagonizado por «Core ’ngrato»: su función como material subordinado es la de crear expectación y atraer la atención tanto del espectador como de los personajes presentes en la sala.

La composición de «Core 'ngrato» data de 1911, correspondiendo su autoría al también inmigrante italiano Salvatore Cardillo (compositor italoamericano cuya producción musical está formada por canciones y música para cine.). Esta canción, con letra de Ricardo Cordiferro, pseudónimo de Alessandro Sisca (periodista, poeta y escritor italoamericano quien, al igual que Salvatore Cardillo, obtuvo relevancia artística y prestigio social a raíz de «Core 'ngrato»), fue creada en suelo americano: no se trata de un producto musical importado desde Italia. Adaptada y arreglada por el eminente Enrico Caruso (tenor italiano de enorme éxito que no solo se consagró como uno de los cantantes más populares durante las dos primeras décadas del s. XX, sino que generó una verdadera empresa en torno a su figura y capacidades musicales), cumple con el esquema formal de canción napolitana. Esta, generalmente de temática amorosa, suele estar compuesta para voz masculina y acompañamiento instrumental. En «Core 'ngrato» se nos relata el tormento personal que atraviesa un amante atraviesa debido al rechazo de su querida Catarina.

En nuestro número musical, esta canción no aparece completa, sino recortada: Junior Soprano comienza su interpretación directamente en el estribillo. Esto no supone más que un reclamo y una llamada de atención respecto al resto de comensales ya que se trata de la sección musical más reconocible, así como aquella interpela directamente a la dimensión emotiva del oyente. «Core 'ngrato», en definitiva, es una de las canciones italianas más populares, versionada por cantantes de la talla de Luciano Pavarotti, Andrea Bocelli, Plácido Domingo, Jonas Kaufmann, etc. Por último, quiero hacer hincapié en el hecho de que todos los agentes musicales y culturales que intervienen en su gestación son inmigrantes italianos asentados en los Estados Unidos. Esta cuestión quizás también se haya tenido en cuenta a la hora de convertir a esta pieza en la protagonista de la escena: perpetuación y reproducción de contextos.

La selección del material musical principal —«Core 'ngrato»— en este número musical no resulta, por supuesto, inocente. A partir de este se genera una vinculación comunitaria y un sentido de pertenencia a través de la música popular italiana, más allá de su concordancia y coherencia con el plano argumental. David Chase, en definitiva, simplemente se limita a emplear y reactualizar conceptos de una larga tradición histórica como el *ethos* y el *pathos*. Esta cuestión resulta sumamente interesante, ya que nos permite analizar cómo una misma canción impacta y afecta de diverso modo a las diferentes generaciones de italoamericanos presentes en la sala. Hagámonos la siguiente pregunta: ¿Qué carga connotativa posee el material musical y cómo esta repercute en el que escucha?

Musicalmente, estamos hablando de un número en el que el material principal —«Core 'ngrato»— es indudablemente preexistente: aparece en la serie, pero su origen se remonta a un contexto temporal y social radicalmente diferente. Resultaría

más preciso afirmar que este número musical se encuentra compuesto por música adaptada. No existe una única versión de esta canción, por lo que debemos tener claro que en esta escena se está versionando «Core ’ngrato». Se trata de una música expresiva y anímica al tratar de generar sensaciones emocionales y diferentes estados de ánimo en los espectadores. Evidentemente, también asistimos a una música diegética, ya que los espectadores y personajes identifican y reconocen la fuente de emisión sonora. Por último, se podría añadir que este número musical es empático en tanto en cuanto la música produce un efecto mediante el cual se adhiere al sentimiento sugerido por la escena y por los actores.

## REACCIONES GENERACIONALES

Paradójicamente, este evento musical es uno de los pocos momentos donde la mayor parte de los personajes principales se encuentran reunidos en un mismo espacio y orbitando alrededor de un Junior Soprano que actúa como eje. Llegados a este punto, aludiré a figuras de relevancia debido a su peso dentro del desarrollo argumental de la serie y a su presencia continuada y estable a lo largo de las seis temporadas. Este ejercicio también nos permitirá analizar la identidad individual de cada uno de ellos, más allá de constatar un sentimiento de pertenencia claramente evidenciado a partir del fenómeno musical. Nos movemos entre cuatro generaciones claramente diferenciadas entre sí, con espacios en la escena y ámbitos de intervención delimitados y exclusivos. Como veremos, las reacciones que la música genera son particulares y específicas.

En lo tocante a la primera generación de italoamericanos, Tío Junior es el único representante y superviviente. Puede que también lo sea el camarero que le acompaña instrumentalmente a la guitarra, o incluso el amigo con el que tararea «Malafemmena» al comienzo del número, pero ambos son personajes sin trascendencia alguna en *The Sopranos*. Nos adentramos en una serie en la que, curiosamente, resulta complicado llegar a la vejez. Los pocos ancianos que conforman el elenco se encuentran aquejados de alguna dolencia que limita su agencia — el propio Junior Soprano — o terminan por desaparecer — Livia Soprano y el padre de Bobby Bacala—. Tío Junior cumple el papel de portavoz de una generación perdida, de enlace con un pasado cultural plenamente italiano: casi podría decirse que los que asisten a este número musical se encuentran practicando una suerte de «observación participante», entendida como una de las técnicas y herramientas con las que cuenta el trabajo de campo, la cual se basa no solo en la observación del fenómeno en cuestión, sino en la participación en el mismo como parte activa, con la finalidad de fortalecer un vínculo con la comunidad estudiada mediante la demostración directa de su integración en la misma.

La segunda generación de italoamericanos evidencia un relajamiento y una disminución de la crispación ante este número musical. Pese a que el espectador empatiza con Tony Soprano, pese a que su personaje produce una simpatía instantánea, debemos recordar que nos encontramos ante un hombre violento, cruel, avaricioso, ambicioso y sin escrúpulos. Junior Soprano se encuentra exactamente en la misma situación: es alguien que ha ejercido el poder despóticamente a lo largo de toda su vida, incluso cuando su vulnerabilidad se acentúa durante la vejez. Sin embargo, ambos se transforman y humanizan a través de la actividad performativa y de la recepción musical: Tony Soprano pone exactamente la misma mirada de compasión, ternura y respeto que reserva para los animales y la naturaleza. Otros como Johnny Sack —Jefe de la Familia de New York—, Janice Soprano y Bobby Bacala, se emocionan. Asistimos, en líneas generales, a una situación de máximo respeto: hasta los personajes más irreverentes como Ralph Cifaretto demuestran reverencia ante la figura de Tío Junior (su postura corporal indica atención y reflexión). Probablemente nos estemos refiriendo a uno de los momentos más emotivos y entrañables de *The Sopranos*, y todo ello gracias a la dimensión musical.

La tercera generación de italoamericanos, compuesta por personajes de gran relevancia argumental como Christopher Moltisanti y Adriana La Cerva, supone un nivel generacional intermedio. Se evidencia simultáneamente un interés en el evento al que asisten, pero una incapacidad idiomática y cultural para comprender el transcurso de la acción. Ejemplo de ello puede ser la pregunta de Adriana La Cerva a la mujer de Silvio Dante —mano derecha de Tony Soprano— sobre el significado de las palabras «Core ’ngrato», título de la pieza de música popular italiana que Junior Soprano se encuentra interpretando en ese mismo momento.

Dentro de la cuarta y última generación, la protagonista indiscutible es Meadow Soprano. El resto de los miembros que la conforman no son capaces de entender lo que ocurre en escena: asisten, pero no se involucran, no se sienten parte de la acción. Meadow Soprano, por su parte, se dedica de manera evidente a boicotear el acto. Mientras que la cuarta generación muestra una desconexión respecto a la cultura italiana, ella representa un rechazo frontal: el negocio familiar y las relaciones personales que se establecen alrededor de él es el causante de su sufrimiento personal. Por ello, ebria y frustrada por la muerte de su amor, decide cargar contra el eje de la acción: Junior Soprano. Pese a que su osadía envalentona y arrastra al resto, una vez desaparece del plano el propio Tony Soprano hace valer su autoridad.

## CONCLUSIONES

La idea más relevante trabajada a lo largo de este artículo tiene que ver con la noción y percepción de la música popular como constructora de identidad.

Esta es una pieza más dentro de un complejo entramado, aunque intensamente significativa debido a su carácter polisémico y universal: es un punto de encuentro y confluencia. El adjetivo calificativo que la acompaña, «popular», se encarga de evidenciar su gran accesibilidad y capacidad de impacto: la convierte en algo que nos pertenece a todos. Debemos tener presente que, al igual que el etnomusicólogo y el antropólogo, el director y el guionista no solo son autoridades creativas, sino que son productores de significados con una capacidad de difusión masiva.

Por último, la segunda de las ideas aquí desarrolladas se vincula, necesariamente, a la agencia y la capacidad que posee el elemento audiovisual a la hora estandarizar y reforzar clichés socialmente aceptados e incluso esperados. Aclarado este punto, nos podemos imaginar el potencial que la fusión entre música popular e imagen puede llegar a tener respecto a la construcción de la realidad social y cultural. Tendríamos que preguntarnos lo siguiente: ¿Qué podemos decir sobre la cultura italiana e italoamericana? Nuestra respuesta probablemente esté plagada de muchos de los tópicos y estereotipos por los que hemos transitado en este artículo. Nuestra presumible respuesta en común a esta cuestión es el resultado final de un enorme mecanismo de propaganda destinado a una función de control de masas, de gobierno de esa «opinión pública» que conformamos todos. Simplemente asistimos a las consecuencias de la aplicación de las fórmulas para, tal y como propone Noam Chomsky, fabricar consentimiento a partir de los medios de comunicación (Herman y Chomsky, 1988).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Canet, F., García Martínez, A. N. (2018). Respuestas ambivalentes ante la moralidad ambigua del antihéroe: Tony Soprano y Walter White como caso de estudio. *Palabra Clave*, 21(2), 364-386.
- Herman, E. S., Chomsky, N. (1988). *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*. New York: Pantheon Books.
- Johnson, M. L. (2007). Gangster Feminism: The Feminist Cultural Work of HBO's «The Sopranos». *Feminist Studies*, 33(2), 269-296.
- Nochimson, M. P. (2002). Waddaya Lookin' At?: Re-reading the Gangster Genre Through «The Sopranos». *Film Quarterly*, 56(2), 2-13.
- Onandía Garate, M. (2013). Tres obras maestras de la ficción televisiva: *The Sopranos*, *The Wire* y *Mad Men*. *Ars bilduma*, 3, 133-150.
- Ordaz, P. (2016). La Camorra imita a 'Gomorra'. *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/cultura/2016/05/27/television/1464353920\\_558342.html](https://elpais.com/cultura/2016/05/27/television/1464353920_558342.html).
- Revert, J. (2011). Los Soprano en cinco tiempos. O cómo aprendí a dejar de preocuparme y empezar a amar al gánster. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 11, 5-11.
- Sardo, S. (1997-98). A pesquisa em Etnomusicologia e a problemática da identidade. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 7-8, 203-210.

- Sheffield, R. (2016). 100 Greatest TV Shows of All Time: from time-capsule sitcoms to cutting-edge Peak-TV dramas – the definitive ranking of the game-changing small-screen classics. *RollingStone*. Recuperado de: <https://www.rollingstone.com/tv/tv-lists/100-greatest-tv-showsof-all-time-105998/the-sopranos-102911>.
- Tamburri, A. J. (2006). Thoughts on the «Diasporic» Culture of Italians in America: Here, There, Wherever. *Italica*, 83(3-4), 720-728.
- Tomasulo, F. P. (2011). The Guinea as a Gangster Hero: The Complex Representation of Italian Americans in The ‘Sopranos’. En D. Lavery, D. Howard y P. Levinson (Eds.), *The Essential «Sopranos» Reader* (pp. 196-207). Lexington: University of Kentucky Press.

