

Compiladores

Norma Hortensia  
Hernández García  
y Mario Alfredo  
Hernández Sánchez

Recibido: 9-noviembre-2013  
Aprobado: 20-enero-2014

## TONY SOPRANO: UNA FIGURA DEL PODER TERGIVERSADO

Pedro Javier Meza Hernández\*  
IEMS Xochimilco

**RESUMEN:** Este trabajo se propone clarificar ¿cuál es la diferencia entre el poder del crimen organizado y el poder político? La respuesta es sencilla, porque el poder mafioso nunca puede llegar a aceptarse como poder autorizado y su esfera de influencia no puede ser el espacio público. *Los sopranos* es un ejemplo de esto, porque nos permite encontrar por qué el enorme poder de Tony Soprano no puede ser transformado en un poder legítimo. En este sentido, nosotros encontramos un universo oscuro en el cual los personajes necesitan explicar sus razones para actuar. Por ello, los argumentos que se presentan en este trabajo muestran maneras diferentes para resolver situaciones conflictivas y el uso del poder. Al final, lo que explica este trabajo es por qué nos gusta *Los Sopranos*.

**PALABRAS CLAVE:** Poder, violencia, cine negro, corrupción.

**Abstract:** This paper aims to clarify that what is the difference between organized crime and political power? It's simple because the power of gangs will never becomes accepted as authority and their sphere of influence couldn't be a public sphere. *The sopranos* is an example about that, because we can found why the immense power of Tony Soprano couldn't transform in a legitimate power. Besides, we can find a dark universe in wich all of characters needs explain their reason to do everything. Thereore, the arguments presented in this paper show differents ways to resolve confilctive situations and the use of power. Actually, this paper explain why we like *The Sopranos*.

**Key words:** Power, violence, Film Noir, corruption.

I got the World by the balls  
and I can't stop feelin'like  
I'm fucking looser.  
*The Sopranos*, "The Happy Wanderer".

\* Doctor en Filosofía política y moral por la Universidad Autónoma de México. Es profesor investigador en el Instituto de Educación Media Superior del DF y fue profesor de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Así mismo, colabora en el Diplomado en Educación en Derechos Humanos de la Universidad Iberoamericana. Artículos suyos han sido publicados en la Revista *Murmillos Filosóficos*, *En-claves del pensamiento y Metapolítica*; también ha colaborado en diversos libros en coautoría.

¿Por qué nos encanta

### *Los Sopranos?*

Parecería que es necesario tener una mente bastante perversa como para sentirse entusiasmado por la figura de un ladrón, la de un proxeneta, por la figura de un asesino o la de un traficante. Sin embargo, el cine negro que se consagró en las décadas de los años cuarenta y cincuenta en Estados Unidos no sólo mostró con maestría historias de este tipo de antihéroes enmarcados por destinos trágicos que nos conmueven hasta la conmiseración, sino que también funcionó como un espejo de la gran crisis social, el malestar financiero y la angustia producida por la Segunda Guerra Mundial. En el cine negro ya no interesaba cómo el detective bueno, con su prodigiosa inteligencia, desenmascaraba el enredo criminal basado en la corrupción, en la trampa y la perversidad de los instintos, sino que a partir de esta nueva forma de narrar cinematográfica se recurrió a novelas (*hard boiled*) de Dashiell Hammett o Peter Cheyney con el fin de mostrar un mundo de imágenes opacas, duras, sórdidas, basadas en una poética de lo brutal y lo sanguinario. Casualmente, la inmediata censura, a partir del Código Hays, contra este tipo de películas llevó al desarrollo y, en parte, imitación de técnicas ya utilizadas como lo son el uso de sombras y del sonido e imágenes en *off* con el fin de ocultar y mostrar asesinatos brutales o golpizas salvajes. Nació la firma del cine negro.<sup>1</sup>

1 Noël Simsolo, *El cine negro*, Madrid, Alianza, 2009, pp. 29 y ss.

A partir de 1946 Nino Frank e inmediatamente después Marcel Duhamel utilizaron el término *Film Noir* para dar nombre a esta nueva forma de narrar. No sólo daban noticia sobre la fascinación producida por este tipo de cine, sino que abrieron el camino para analizar la otra historia del *American way of life* o mejor dicho, permitieron enfocar la atención en este tipo de cine como una representación crítica del malestar individual frente a los poderes corruptos que están más allá del delincuente. Las críticas en torno al cine negro han ido en dos sentidos. Una primera crítica la encontramos conforme a una moral convencional que tiende al conservadurismo con la pretensión a desvalorizar no sólo el abordaje del tema sino también su estilo. De igual manera, encontramos una crítica favorable a esta forma de narrar cinematográfica que se enfoca principalmente en hacer notar un valor social en tanto que el cine negro permite representar a la realidad social como en un espejo invertido, en donde los malos no son tan malos y los buenos no lo son, en donde se coloca el punto de vista en el capo de la mafia, en el criminal, en el delincuente, con el fin de mostrar que la policía no siempre gana –por ello la necesidad de recurrir a detectives privados con las bolsas vacías o con algunos pocos objetos en ellas—, con la idea de mostrar que la corrupción está encarnada. Al igual que en la crítica, el efecto que se ha producido en nosotros como espectadores es la de una paradoja porque primero nos atrae, nos lleva a sentir simpatía por el maleante, pero al mismo tiempo los espectadores siempre sabemos que estos antihéroes representan el escalafón más bajo de la naturaleza humana dentro de una sociedad moder-

na, son lo indeseable en un estado de derecho. Esta paradoja es el resultado del espejo invertido que muestra los males de la sociedad, refleja el pesimismo y la desconfianza popular por las instituciones encargadas de salvaguardar la tranquilidad dentro de la sociedad así como por la fragilidad humana.

Pero no hay que olvidar que el espejo del arte también sirve como catalizador de la cultura o, en otros términos, para revelar al mundo verdades místicas con el fin de no perdernos en la banalidad de una sociedad de consumo.<sup>2</sup> Es bajo esta noción estética que hay que contextualizar una obra, que es hija del cine negro, como lo es *Los Sopranos*. Aunque esta serie de televisión está plagada de constantes referencias a los grandes clásicos del cine negro –Silvio Dante (Steven Van Zandt) siempre está imitando al personaje de Michael Corleone (Al Pacino) en la trilogía *El padrino* o el merecido homenaje a *Enemigo Público* (1931) cuando Tony Soprano (James Gandolfini) la mira y se compara con el personaje y su relación con su madre Livia (Nancy Marchand)—, aunque tiene una mirada nostálgica por

el glamour del cine negro, *Los Sopranos* nos presenta a una familia venida a menos, con un *Don* que tiene que ir a terapia porque está deprimido y sufre ataques de ansiedad –como la mayoría de los cuarentones de clase media que toman antidepresivos—, con una serie de capitanes gordos, sin elegancia, la mayoría del tiempo vestidos con trajes de deporte, sin talento y muchos de ellos soplones. Nada que nos recuerde a las figuras incorruptiblemente delincuenciales y glorificadas de James Cagney, Paul Muni, Humprey Bogart, Orson Wells, Al Pacino, Marlon Brando o Robert de Niro. El mismo Anthony Jr. (Robert Iler) nos hace notar el mal momento que vive el hampa de Nueva Jersey cuando descubre que su propia familia no es tan rica como la de su novia; peor aún, cuando su amigo le pregunta por qué él no es tan rico como supondría ser el hijo del jefe de la mafia, éste no puede sino decir: “no sé”; o cuando descubre lo miserable que se ve la oficina de mafioso de su padre. El glamour del cine negro ha quedado totalmente burlado cuando nos presentan al mismo Tony Soprano recogiendo por las mañanas su periódico, literalmente, en calzoncillos. Lo que nos atrae y nos atrapa de esta serie tiene que ser otra cosa.

Una manera de explicar nuestro gusto por *Los Sopranos* es la de recurrir a la figura del héroe, porque este nos sirve para expresar formas de acción que van más allá de lo ordinario y encontramos en los mitos de la cultura griega una de las fuentes más socorridas para

“  
el espejo del  
arte también sirve  
como catalizador de  
la cultura...”

<sup>2</sup> Para entender esta frase habría que recurrir al recuerdo de Fernando Castro cuando nos señala que el sentido de la obra de neón en color azul y rosa que sentencia *The True Artist Helps the World by Revealing Mystics True* de Bruce Nauman sirve no sólo como crítica a la banalidad de la sociedad, sino también sobre el papel que cobra el artista. Pero así mismo sirve como test para saber si lo que decimos lo creemos en verdad: “A veces sólo se trata de decir algo estúpido, una frase grandilocuente en la que, a pesar de todo, creemos. Acaso decir hoy *voluntad de estilo* sea, simplemente, enfrentarse al vértigo de la sociedad que ha realizado el sueño técnico, esa forma de la metafísica cumplida.” En Noël Carrol, Fernando Castro e Ignacio Castro (*et. al.*), *Los soprano forever. Antimanual* de una serie de culto, Madrid, Errata Naturae, 2009, p. 125.

ello. Un mito que nos permite explicar las acciones extraordinarias de Tony Soprano es el mito de Giges que aparece en la *República* de Platón. Este mito, el cual es para Platón una versión invertida de la verdad, surge para explicar de forma muy extraña por qué las personas cultivan la justicia. Platón nos dice, en boca de Glaucón, que no de Sócrates, que cuando aceptamos la justicia es por una mera convención utilitaria de los más débiles y no porque tengan la verdadera convicción de hacerlo.<sup>3</sup> Supone que si, como en el mito de Giges, alguien tuviera en sus manos un poderoso anillo que le permitiera ser invisible y poder realizar cualquier acción sin consecuencia, entonces sería devastadoramente invencible porque haría lo que quisiera al costo de no poder diferenciar al hombre justo del injusto:

Si existiesen dos anillos de esta índole y se otorgaran uno a un hombre justo y otro a un injusto, según la opinión común no habría nadie tan íntegro que perseverara firmemente en la justicia y soportara el abstenerse de los bienes ajenos, sin tocarlos, cuando podría tanto apoderarse impunemente de lo que quisiera del mercado, como, al entrar en las casas, acostarse con la mujer que prefiriera, y tanto matar a unos como librar de las cadenas a otros, según su voluntad,

3 Dice Platón: “el origen y la esencia de la justicia, que es algo intermedio entre lo mejor –que sería cometer injusticias impunemente– y lo peor –no poder desquitarse cuando se padece injusticias–; por ello lo justo que está en el medio de ambas situaciones, es deseado no como un bien, sino estimado por los que carecen de fuerza para cometer injusticias; pues el que puede hacerlas y es verdaderamente hombre jamás concertaría acuerdos para no cometer injusticias ni padecerlas, salvo que estuviera loco”. Platón, *República*, Madrid, Gredos, 2008, p. 107.

y hacer todo como si fuera igual a un dios entre los hombres. En esto el hombre justo no haría nada diferente del injusto, sino que ambos marcharían por el mismo camino. E incluso se diría que esto es una importante prueba de que nadie es justo voluntariamente, sino forzado, por no considerarse a la justicia como un bien individual, ya que allí donde cada uno se cree capaz de cometer injusticias, las comete.<sup>4</sup>

En la serie *Los Sopranos* el problema de la aplicación de la justicia ha sido deliberadamente considerado en el episodio “Boca” de la primera temporada. Tony Soprano es presentado como un dios mortal que tiene controlado el ejercicio del poder, con el cual no sólo puede cometer injusticias, sino también tomar la justicia en sus propias manos. La situación tiene que ver con el enjuiciamiento del entrenador de fútbol, en el que juega Meadow (Jamie-Lynn Sigler), por mantener una relación sexual con una de las jugadoras del equipo, la cual es menor de edad. Todos están de acuerdo en que Tony Soprano tiene que hacer algo respecto al abuso sexual del entrenador. En terapia y ante la Doctora Jennifer Melfi (Lorraine Bracco), Tony Soprano busca justificar su decisión cuestionándose la eficacia del poder de la policía y de las argucias psicológicas a las que se puede recurrir para que no surta efecto el castigo. Sin embargo, la terapeuta cuestiona a Tony por qué él cree que es su responsabilidad el castigar al entrenador y no por el problema procedimental que puede aparecer al aplicar la justicia; se pregunta específicamente la Doctora Melfi: “¿por qué Anthony Soprano siempre debe arreglar las cosas?”

4 *Ibidem*, p. 108.

El tema ya había sido tratado por Fritz Lang en el film *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931) en donde el poder de la organización criminal se muestra con un poder más eficaz que el de la policía para atrapar al asesino de infantes, aún si recurren a ello por la misma presión que ejerce la policía cuando se vieron limitados en sus negocios, antes tolerados. En este sentido, la inversión de los valores por parte del cine negro es notable en cuanto se muestra que el poder organizado de la mafia puede llegar a ser más eficaz que el de la policía. El hecho del poder mafioso es la fuente que sirve para ejercer presión sobre el personaje de Tony Soprano para que, como jefe de la familia, tome una decisión. El instinto, derivado del anillo del poder, exige a Tony que la decisión que tome tenga que estar dirigida a castigar al entrenador por el simple hecho de que puede hacerlo. En el último momento, cuando a Tony le basta una llamada para acabar con *la cosa*, exactamente cuando está saboreando el momento para llevarla a cabo, aparece su amigo Artie Bucco (John Ventimiglia) quien le cuestiona por las verdaderas motivaciones para llevar a cabo *la cosa*. El argumento del amigo Bucco implica reconocer que está mal porque no hay beneficio para nadie, que el instinto que lo motiva sólo implica venganza y, por ello, Tony no puede llamar a *la cosa* justicia. Tony está desnudo más que invisible. Escucha a su amigo, pero lo niega, lo corre, lo empuja, ejerce su poder. Al final se queda sólo, desesperado, embriagado, llama a la policía, se arrastra hasta su casa y, caído, reconoce su alegría con su esposa: “No he lastimado a nadie”. Parece reconocer que su negocio y su poder no son la justicia, simplemente son otra cosa.

En la tercera temporada, en el episodio “El empleado del mes”, se presenta la oportunidad de cuestionar nuevamente el ejercicio del poder sin límites por parte de Tony Soprano. Nuevamente el castigo sobre un depredador sexual es la ocasión para hacerlo cuando ocurre que Jennifer Melfi es violada. Pero la perspectiva para decidir si se toma la justicia en propia mano no es la de Tony, sino de la misma Melfi. Ésta se pregunta si puede o no pedirle a su paciente omnipotente que castigue al delincuente. Por descontado el ex-marido de Melfi se descarta para hacerlo porque implicaría poder ir a la cárcel. Sin embargo, este efecto previsto por un cálculo utilitario no está en el plano de la toma de decisión de Tony Soprano, quien es visto, en un sueño de Melfi, como un perro rottweiler con cabeza grande, hombros grandes y que ha sido usado por el ejército romano para proteger sus campos, que ha servido para crear imperios. En la necesaria terapia a la que asiste la Doctora Melfi, ella expresa el argumento que expone el instinto primario de la venganza cuando dice que podría acudir a Tony para despedazar al violador, lo cual implicaría tener el sentimiento más dulce de ver al *maldito maniático* suplicando y sufriendo por su vida. Este deseo instintivo se ve agigantado por un sistema de justicia que no sirve, que es corrupto, por lo cual es preferible recurrir a la injusticia, al poder del anillo.



El terapeuta de Melfi, el Doctor Elliot Kupferberg (Peter Bogdanovich) trata de tranquilizarla haciendo referencia a los grandes logros de la civilización y la confianza que debemos tener en sus instituciones. Jennifer Melfi contesta: “¡Ahg! No te aflijas, no pienso romper el comprimido social, pero eso no quiere decir que no haya cierta satisfacción en saber que yo podría aplastarlo como a un bicho si me diera la gana”.

En estos dos ejemplos vemos claramente cómo el poder de Tony Soprano se coloca de facto –o al menos en el imaginario de los personajes y quizá de algunos espectadores— por encima del poder de las instituciones creadas y construidas para resguardar la seguridad. Sin embargo, la solución que recibimos los espectadores en ambas situaciones limita el mismo ejercicio de ese poder natural, casi animal, criminal al final de cuentas. La serie *Los sopranos* pone en evidencia el reconocimiento de exponer cuáles son las razones y motivaciones que tienen los personajes en el momento de tomar decisiones, en el momento de actuar o no hacerlo. Por un lado, Anthony Soprano reconoce que su negocio no está en el espacio donde se debe desarrollar la justicia, a pesar de que pueda hacer uso de sus instrumentos –por ejemplo, Tony Soprano utiliza todo su poder para obtener un beneficio para su negocio cuando corrompe los procesos de ayuda social, a los actores políticos y de la sociedad civil que pretenden favorecer a personas de bajos recursos para obtener créditos hipotecarios. Por el otro lado, encontramos que el personaje de Jennifer Melfi también reconoce que utilizar el poder de Tony Soprano no es la mejor manera de resolver su deseo de justicia, aunque

lo desee íntimamente, al grado de pensar acudir con Tony Soprano. Los dos finales son amargos, en uno el rottweiler que crea imperios está devastado, en el otro aparece una experta en resolver problemas de represión psicológica golpeada y ocultando su instinto más primario de venganza. En los dos casos se decide lo correcto, pero el deseo por el ejercicio del poder sin censura está expuesto, lo dejan allí para que el espectador lo considere. *Los sopranos* es una serie de televisión que busca producir un escándalo para alertarnos de los mecanismos de la censura moral, de nuestra propia censura moral. En todo caso por eso nos gusta *Los sopranos*: por su perfecta exposición de los motivos que nos llevan a actuar y decidir, es el mito moderno que busca difuminar, como en un espejo invertido, lo justo y lo injusto.

## La diferencia entre poder mafioso y poder político

Cabe aclarar, cuando se ha afirmado antes que el poder organizado de la mafia puede llegar a tener, de facto, un poder igual o superior que el de las instituciones estatales para el control de la seguridad, sólo es aplicable para algunos casos excepcionales. Precisamente encontramos que este ejercicio del poder se puede extender allí donde hay una rendija que deja escurrir al poder público, exactamente en donde se esconde y prevalece la corrupción de políticos, actores sociales y delincuentes. Nunca se extiende sobre todo el espacio político, pues si lo hiciera, entonces el detentador de ese poder controlaría el poder político. Por esta razón

me llamó la atención un texto que explora esta problemática, donde se compara el poder de la mafia con el poder del Estado y sus mecanismos:

El criminal lo puede todo. Su poder de maniobra es omnímodo, extenso como la ley. Su alcance ensombrece e iguala la potencia del Estado. Antagonismo ancestral entre el delincuente y el orden establecido. Toda agresión es un atentado contra el poder, expresión de una fuerza ajena e imprevisible que debe ser localizada y disuelta. Desde el fondo, como titán, el criminal amenaza el orden establecido con el que siempre compete. El criminal es el Estado invertido. La sombra del Estado. Su reflejo.<sup>5</sup>

Con un fin esclarecedor es que me cuestiono si es posible comparar el poder de la mafia con la del Estado. Por principio, el destino trágico de los personajes del cine negro deja en claro que el poder delincencial no puede estar por encima del poder político. Pienso en la historia de ascenso del personaje de Tony Camonte (Paul Muni) dentro de la organización

criminal. Como sabemos la historia fue creada a partir de una biografía de Al Capone; sabemos un poco más sobre esto, pues los estudios Universal querían que el mismo Capone se interpretara a sí mismo; también sabemos que el dinero que financió el proyecto provino del multimillonario y cinéfilo Howard Hughes; y que la introducción y el final moralizante de esta película fue exigido por la censura y no estaba considerada en el momento de creación. Estos hechos curiosos sólo agregan información externa a la creación de Howard Hawks porque la película es simplemente una de las más influyentes del cine negro, porque la película brilla por sí misma. Sin embargo, me gustaría resaltar dos aspectos de la película con el fin de clarificar en qué consiste el poder del crimen organizado. El primero tiene que ver con el destino que se parece fijar el propio Tony Camonte a partir de la visión que tiene al mirar el espectacular que le dice: “El mundo es tuyo”; esta frase grandilocuente inspira al capo no sólo para tener lo que el Jefe de su banda tiene, sino para convencerse sobre la posibilidad que se abre para tener el control de la venta total de licor durante la época de prohibición. El segundo aspecto que quiero resaltar es el retratado por Hawks cuando nos muestra el descubrimiento del uso de la violencia por parte de Tony Camonte, precisamente cuando consigue una ametralladora, pues es el momento en el que se hace consciente del medio más idóneo para tener el control de la organización criminal y de hacer realidad la promesa hecha por el espectacular. La motivación la encuentra en su afán de poder y el mejor medio para conseguir su satisfacción personal lo descubre en el uso de la violencia. El retrato del ascenso

---

<sup>5</sup> Recurriendo a Hans Magnus Enzensberger, Iván de los Ríos presenta así mismo una idea más opaca con el fin de mostrar la imposibilidad de diferenciar el poder político del Estado y el poder de la mafia: “Tan pronto como la criminalidad se organiza, se convierte, tendenciosamente, en un Estado dentro del Estado. La estructura de tales comunidades de delincuentes reproduce fielmente aquellas formas de gobierno de las cuales son rivales y competidores ... La Mafia siciliana copió la estructura de un régimen patriarcal hasta en sus menores detalles y sustituyó completamente a aquél en grandes extensiones del país: dispuso de una administración ampliamente extendida, cobró aduanas e impuestos y dispuso de jurisdicción propia.”. Iván de los Ríos, “Mitología y desencanto. Una introducción a Tony Soprano”, en Fernando Castro e Ignacio Castro (*et. al.*), *op. cit.*, p. 14.

de Tony Camonte muestra que la violencia puede permitir escalar posiciones no sólo dentro de una organización como la criminal –convertirse en el Jefe—, sino también socialmente –tener acceso a la cultura, pues Tony se inicia en el teatro y le exige educación a su secretario particular, por ejemplo. Sin embargo, este tipo de poder está limitado por su mismo origen.<sup>6</sup> Al final de la historia, si podemos abstraer la idea moralizante, se muestra que el poder policial está por encima del poder mafioso en la medida en que puede detener este ascenso del poder criminal cuando criminaliza las acciones de y termina matando a Tony Camonte. La pregunta es: ¿si no fuera posible detener el ascenso de este poder implicaría que representa al poder político?

Para entender la diferencia entre el poder político y el poder de una organización mafiosa podemos recurrir a Norberto Bobbio cuando éste aclara que:

El hecho de que la posibilidad de recurrir a la fuerza sea el elemento distintivo del poder político frente a las otras formas de poder [como lo son el poder económico, el poder ideológico o cualquier otro tipo de

<sup>6</sup> Cuando vemos la tercera parte de *El padrino*, podemos observar cómo el poder mantenido por Michael Corleone quiere ser transformado en un poder legítimo y el proceso para hacerlo es por tradición, mediante una organización religiosa y sus negocios más o menos limpios. Sin embargo, los intentos de Michael se ven limitados por otros poderes corruptos, de tal suerte que su queja es que en su ascenso social y político siempre se va encontrando con estructuras corruptas que se lo impiden. La escena en la que se muestra desesperado por su incapacidad para limpiar su nombre, su familia y sus negocios –la cual es una de las imitaciones de Silvio Dante en *Los sopranos*— implica el momento de su caída en el poder, es cuando afirma “Just when I thought I was out, they pull me back in”.



poder] no quiere decir que el poder político se resuelva en el uso de la fuerza. El uso de la fuerza constituye una condición necesaria pero no suficiente para la existencia del poder político. No todo grupo social capaz de emplear, incluso con cierta continuidad, la fuerza (una asociación de delincuentes, una banda de piratas, un grupo subversivo, etc.) ejerce un poder político. Lo que caracteriza al poder político es la exclusividad en el uso de la fuerza respecto a todos los demás grupos que actúan en un determinado contexto social, exclusividad que es el resultado de un proceso que se desarrolla en toda sociedad organizada para la monopolización de la posesión y del uso de los medios con lo que resulta posible ejercer la coacción física. Este proceso de monopolización se produce simultáneamente con el de la criminalización y penalización de todos los actos de violencia no realizados por las personas autorizadas por los detentadores y beneficiarios de este poder.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Norberto Bobbio, *Teoría general de la política*, Madrid, Trotta, 2005, pp. 180-181.



En este sentido, el poder mafioso puede llegar a tener un poder enorme sobre la sociedad, pero no puede representar de ninguna manera el poder político, por su misma naturaleza criminal. El poder criminal está, por definición, siempre al margen de la ley, fuera de las acciones sociales legítimas. De hecho, se extiende únicamente sobre el espacio de corrupción y afecta directamente a actores corruptos, aunque también pueda afectar y afecte tangencialmente a otros actores sociales. Un ejemplo de esto lo encontramos en el tercer episodio de la cuarta temporada de *Los sopranos* titulado “Christopher”, cuando el poder organizado de Tony Soprano se tiene que enfrentar a una movilización social legítima.

La situación conflictiva que se presenta tiene que ver con la manifestación de la comunidad de los pueblos nativos de América (native Americans) contra las conmemoraciones en memoria de Cristobal Colón. El choque entre identidades culturales es la base de este conflicto. Por un lado, encontramos que para los italo-americanos la figura de Cristobal Colón representa a un héroe, un hombre valiente, el descubridor de América, un gran explorador y el orgullo de la identidad italiana. Por otro lado, la revisión crítica de este personaje histórico, la cual aparece en los mismos libros que lee Anthony Jr. en la escuela, representan a Cristobal Colón como un posible genocida.

Si partimos del hecho sociológico del pluralismo existente en una sociedad moderna y democrática, entonces el interés no estará dirigido en identificar si alguna de estas posiciones es razonable – lo cual es también de gran interés— pero más bien ponemos aquí nuestra atención

en mostrar por qué la organización que Tony Soprano representa, aunque tenga un poder enorme, es ilegítimo. Lo es en la medida en que no puede extenderse más allá de los poderes corruptos y porque los caminos que atraviesa este poder quedan limitados frente a las acciones sociales legítimas. En concreto vemos cómo todo este poder se disuelve cuando, ante la presión que ejercen los miembros de su organización, Tony Soprano tiene que acudir tanto a asambleístas corruptos, a estructuras sindicales y empresarios con poder dentro de las asociaciones de nativos americanos así como a los mismos actores sociales rivales con el fin de presionarlos y eliminar la posibilidad de la manifestación en contra de la conmemoración de Colón. Sin embargo, todo su poder es imposible ejercerlo en el espacio público, porque no tiene argumentos, sino pura fuerza. En esto consiste el poder de Tony Soprano, pues sólo puede ejercerlo donde nadie lo ve, cuando aquellos que lo reconocen están en la misma situación de invisibilidad que es la corrupción. Por ello, el anillo de Giges sólo sirve si eres invisible, es inútil si te lo tienes que quitar. El uso del poder invisible, pues, es ilegítimo, pero poderoso estratégicamente. El final de este capítulo muestra cómo Tony al evidenciar sus intenciones termina en deuda con aquellos a quienes acudió. Su objetivo no lo consiguió y terminó pagando. Nuevamente, nos damos cuenta que su negocio no es la política.

Como sabemos una de las principales características de un poder legítimo que es ejercido en una sociedad democrática consiste en poder hacer públicas las razones que se tienen para actuar. Si esto es cierto, al contrario, un poder que

para su ejercicio sólo puede ser llevado en la secrecía tenemos que llamarlo autocrático. Por ello, si cabe comparar el poder que tiene la organización de Tony Soprano y de cualquier poder corrupto, por ejemplo el de un sindicato, entonces es que podemos decir que se parece al de un gobierno autocrático, pero no al de un gobierno democrático. En este sentido, el italiano Norberto Bobbio pensaba que las razones del poder tienen que permanecer ocultas para ser eficaces, como estrategia de un poder autocrático, nunca de un poder democrático:

[...] quien considera que el secreto es conatural al ejercicio del poder siempre ha sido partidario de los gobiernos autocráticos. Valga un ejemplo: una de las razones por las que Hobbes considera que la monarquía es superior a la democracia es precisamente su mayor garantía de la seguridad: << Las deliberaciones de las grandes asambleas tienen el inconveniente de que las decisiones del gobierno, que casi siempre importa muchísimo guardar secretas, son conocidas por los enemigos antes de poder haber sido ejecutadas>>”.<sup>8</sup>

De hecho, el poder ejercido con pura fuerza, mediante un uso estratégico de la violencia, ha sido definido, por Hannah Arendt, como algo distinto del poder legítimo, más aún como ausencia de poder. En este sentido, la fuerza del anillo de Tony Soprano es instrumentalmente eficaz, pero ilegítimo, porque se reduce a pura violencia. Por ello hay que aclarar que cuando recurrimos a la propuesta de Arendt solamente es con el fin de mostrar que tenemos que re-

conocer que existe una oposición fundamental entre la noción instrumental de la violencia, entendido como poder autocrático y el de un poder democrático, es decir, legítimo. En la medida en que Hannah Arendt reconoce que hay que mostrar la diferencia entre estas dos formas de ejercer dominio es que entendemos la necesidad de ir a las profundidades de la argumentación y de la búsqueda de sus fundamentos. Por ello, encontramos en la obra de Hannah Arendt que el poder político se entiende no sólo como capacidad para actuar, sino para actuar concertadamente, como acción que surge en pluralidad:

[...] el poder nunca es propiedad de un individuo; pertenece a un grupo y sigue existiendo mientras el grupo se mantenga unido. Cuando decimos de alguien que está “en el poder” nos referimos realmente a que tiene un poder de cierto número de personas para actuar en su nombre. En el momento en el que el grupo, del que el poder se ha originado [...] desaparece, “su poder” también desaparece”.<sup>9</sup>

Esta definición de poder como acción concertada por el grupo, se explica en la medida en que reconocemos la influencia mostrada por la misma Arendt en la noción de poder político que recoge de la Grecia clásica. Para los griegos, la violencia es una forma de ordenar, ejercer dominio únicamente, más que de

“

Las razones del poder tienen que permanecer ocultas para ser eficaces”

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 433.

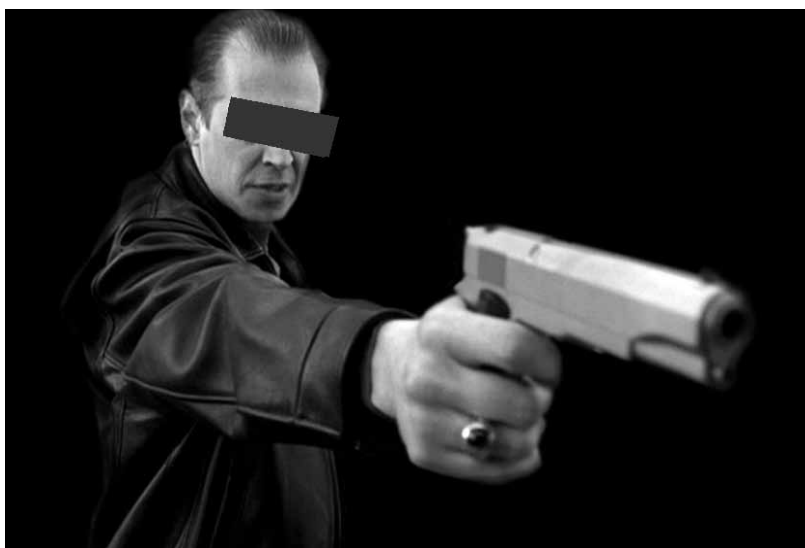
<sup>9</sup> Hannah Arendt, *Sobre la violencia*, Madrid, Alianza, 2004, p. 60.

persuadir y se reproduce en el espacio pre-político, en el espacio doméstico o en una forma mala de gobierno como lo es el despotismo. Tanto en la casa así como en un gobierno malo, el jefe de familia y el déspota ejercen su dominio como si fuera una fuerza natural, como si estuviera determinada naturalmente. Es decir, aplica la ley del más fuerte y tal ejercicio es incontestado, pues ni el niño ni el esclavo pueden oponerse a esta ley natural, porque responde a la necesidad. Por el contrario, encontramos que en el espacio público de la *polis* griega es en donde los hombres devienen libres y lo hacen mediante la palabra y la persuasión.

Sin embargo, que el padre tenga un poder incontestado se ha ido cuestionando en las sociedades modernas, ha ido mermando su ejercicio y los posibles argumentos que pudieran legitimar su actuar. Un ejemplo de este cambio de paradigma lo encontramos cuando Meadow no acepta el poder natural de Tony Soprano sobre la dirección de su vida. En la tercera temporada de *Los Sopranos* se cuestiona el poder paternal y despótico que puede ejercer Tony sobre el espacio doméstico cuando se muestra a los ojos del padre la relación de pareja entre Meadow Soprano y Noah Tannenbaum (Patrick Tully), un chico de origen afroamericano y judío. A solas, detrás de la mirada de Meadow, Tony amenaza a Noah y le exige que no se acerque a ella. La razón es muy sencilla no es de los suyos, falazmente reconoce que por ser “negro” no puede tener relaciones de pareja con Meadow porque pertenece al grupo con los cuales negocia y que esto no gusta ni a ellos ni a los otros. Afecta los negocios de ambas familias, sus negocios.

La novedad del tratamiento de este conflicto consiste en no presentarlo como una lucha en defensa del amor, sino que es presentado como una contestación frente al poder del padre. Naturalmente, la relación adolescente entre Meadow y Noah crece, se desarrolla y termina –hay que decir que sin suicidio de por medio como lo hubiera sido en una tragedia isabelina. Por ello, el tratamiento del tema es modernamente interesante, porque nos muestra las razones que se presentan durante el conflicto. Para Meadow la prohibición de mantener una relación con Noah sólo representa una posición conservadora basada en prejuicios racistas y que además utiliza la amenaza y la violencia para exigir su cumplimiento. Frente a las razones de Meadow, Carmela (Edie Falco) como madre reconoce que no tiene perdón lo hecho por Tony Soprano. Sin embargo, como esposa de Tony expresa el argumento de base para justificar el poder paternal: “Tony viene de un lugar y de una época desde la cual cree que hace lo mejor para su hija.”

Lo interesante de los argumentos que buscan legitimar la prohibición de



#### BIBLIOGRAFÍA

- Arendt, Hannah, *Sobre la violencia*, Madrid, Alianza, 2004.
- Bobbio, Norberto, *Teoría general de la política*, Madrid, Trotta, 2005.
- Carrol, Noël, Fernando Castro e Ignacio Castro (et. al.), *Los soprano forever. Antimanual de una serie de culto*, Madrid, Errata Naturae, 2009.
- Pérez, Sergio (coord.), *La categoría del poder en la filosofía política de nuestros días*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Metropolitana, 2009.
- Platón, *República*, Gredos, 2009.
- Simsolo, Noël, *El cine negro*, Madrid, Alianza, 2009.

Tony Soprano frente a la relación de Meadow con Noah no son nuevos y pueden ser evaluados por las distinciones aristotélicas que explican las formas de poder despótico y paternal. Esto es así, porque el poder despótico se caracteriza por el ejercicio del poder en beneficio del déspota —el argumento que da Tony a Noah tiene esta característica— y porque el poder paternal es el que busca el beneficio del hijo —argumento utilizado por Carmela para justificar la actuación de su esposo. En este sentido, hasta en el mismo espacio familiar, en donde el poder tiene que ser incontestado por su propia naturaleza, se encuentra limitado el poder de Tony frente a las razones de su hija. El alejamiento entre Meadow y Tony es sustancial y se observa cuando ella termina trabajando sin paga en una asociación en defensa de los derechos individuales.

Simbólicamente, Meadow le recuerda el origen inconfesable de su poder a Tony cuando le regala un juguete con forma de pez que canta, porque simboliza el asesinato para las familias mafiosas de sicilianos. Tony reconoce el símbolo que lo ha puesto en crisis, que le produce ataques de ansiedad, pero no lo puede decir, ni siquiera encuentra en la terapia salida a su poder opaco e invisible. Lo suyo es algo inconfesable, es un poder que no puede habitar el espacio público. Tiene todo el poder en sus manos y se siente como un perdedor. Por eso nos gustan *Los sopranos*, porque muestran los intereses, las razones y las motivaciones que tiene cada personaje para actuar y porque, de muchas maneras, reflejan nuestros valores y nuestras formas de actuar como sociedad.

#### Filmografía

- Dir. David Chase, *The Sopranos*, Temporadas 1-6, HBO, 1999-2007.  
Dir. Francis Ford Coppola, *The Godfather*, Paramount, 1972.  
*The Godfather. Part II*, Paramount, 1974.  
*The Godfather. Part III*, Paramount, 1990.  
Dir. Howard Hawks, *Scarface*, Universal, 1932.  
Dir. William A. Wellman, *The Public Enemy*, Warner Brothers, 1931.