



ACTAS

IV CONGRESO INTERNACIONAL
SOBRE ANÁLISIS FÍLMICO

**NUEVAS TENDENCIAS E
HIBRIDACIONES
DE LOS DISCURSOS AUDIOVISUALES
EN LA CULTURA DIGITAL CONTEMPORÁNEA**

4, 5 y 6 de mayo

Universitat Jaume I, Castellón
2011

Iván Bort Gual
Shaila García Catalán
Marta Martín Núñez
(editores)

ISBN: 978-84-87510-57-1

Ediciones de las Ciencias
Sociales de Madrid

Hibridación de
géneros y
aceptación
de la violencia
en
Los Soprano

MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ ESPINOSA

1. Introducción: el “villano” como protagonista principal

En la producción teatral hay que remontarse a los grandes autores de tragedias para entender el momento de mayor esplendor de lo que coloquialmente conocemos como “personajes malos”, es decir, protagonistas caracterizados por el deseo de realizar acciones malvadas e injustas (Somoza, 2002).

Estos personajes tienen un gran peso en la tragedia, con extensos papeles y dilatados soliloquios, en *Medea* (Eurípides, 2008), la protagonista homónima ha pasado a la historia por asesinar a sus hijos como venganza hacia Jasón, su marido. Pero a diferencia de otros casos literarios al final de la obra ella se aleja en el carro de Helios y como consecuencia evita el ejemplo moralizante.

Los personajes del mundo del hampa se han caracterizado por servir de antagonistas frente al héroe, y es el cine quien mejor ha sabido aprovechar el filón mediático que supone la maldad como elemento dinamizador de la trama. En Francia, *Messrine: L'instinct demort*, (Jean Francois Richet, 2008) narra la vida del

Hasta Los Soprano
(HBO) nadie se había
atrevido en la
televisión
norteamericana a
utilizar a un
delincuente como
conductor del relato

mítico delincuente galo Jaques Mesrine, indiscutible protagonista que da nombre a la historia. Este tipo de personajes ya estaba presente en la década de los cincuenta en la cinematografía norteamericana, aunque el relato solía ir acompañado de elementos didácticos o moralizantes.

Salvaje (Wild one, Benedek, 1953) comienza con un prólogo asegurando que una historia como la que se va a contar es algo improbable en América, y que en el futuro se deben evitar este tipo de situaciones violentas. La acción

tiene lugar en un pueblo pequeño donde dos bandas de motoristas llegan para pasar el día y acaban involucradas en una batalla con los lugareños. Aunque el verdadero interés está en su protagonista Johnnie, éste vive ajeno a las normas sociales, para él no tienen validez, sólo el encuentro con la bondad de la protagonista femenina producirá un cambio en su actitud.

Al final del relato la *anagnórisis* (Aristóteles, 2000) permite al personaje reconocer su error y darse cuenta de que estaba equivocado. De este modo, existe una posibilidad de redención del personaje principal que culmina con la catarsis donde el protagonista aparece como alguien hacia el que tener compasión, un final que queda resumido en las palabras del oficial de policía “no se si hay algo bueno en ti pero voy a dejar que te vayas”. Se confirma así la evolución del personaje y entendemos que esa *hamartía* (entendida como error aristotélico) se debía a una opinión desacertada sobre las relaciones y la gente que le había empujado a realizar acciones equivocadas.

La ficción televisiva se ha caracterizado por presentar la maldad de un modo deslavazado, sin admitir que el protagonista pueda no tener redención ya que el mal forma parte de su naturaleza. La última década ha supuesto la consolidación definitiva para las series de televisión protagonizadas por personajes tradicionalmente conocidos como “villanos”. La continuidad de las diversas

temporadas permiten un mayor desarrollo de los personajes y su tratamiento comienza a escapar de condicionamientos éticos, morales o religiosos.

En Estados Unidos HBO ha marcado esta transición desde que a finales de los noventa apostase por *Los Soprano* (David Chase, 1999). Es el caso más significativo de protagonista que no ocupa un rol “bueno”. El personaje principal, Tony Soprano, se caracteriza porque sus acciones están encaminadas a obtener los mayores beneficios de esta sociedad mediante el uso de la violencia. Hasta ese momento nadie se había atrevido en la televisión norteamericana a utilizar a un delincuente como conductor del relato. Las *networks* no confiaban en producir una serie protagonizada por un mafioso para un formato tan familiar como la televisión. Después de rechazar la idea la cadena Fox llegó a producir un piloto, aunque finalmente también lo desestimó (Cascajosa, 2005: 107).

Posteriormente han aparecido otros casos en series como: *Roma*, *The shield*, *Dexter*, o *The Sons of Anarchy*, pero ninguna de ellas produce una aceptación tan rotunda de su protagonista. En el resto de series se utilizan ciertos subterfugios narrativos para que el público acepte el uso de métodos ilícitos y empatice con sus protagonistas.

En *The Shield* (FX, 2002) el detective Vic Mackey, un jefe de policía poco ortodoxo, tortura a un presunto pedófilo para que revele el lugar donde tiene retenida a una niña (Temp 1. cap. 1, The coefficient of drag). En realidad sólo vemos como le golpea una vez, después el protagonista apaga las cámaras de seguridad y pasamos por corte directo a la secuencia de la liberación de la niña. En ningún momento se ve la tortura del policía hacia el sospechoso, pero el hecho de salvar a la pequeña compensa cualquier actitud ilícita del protagonista que con su acto consigue salvar una vida.

Del mismo modo *Dexter* (Showtime, 2006) sólo asesina a su vez a otros asesinos, cuando era un niño su padre (un policía) lo reeducó para que sus pulsiones asesinas sólo se manifestasen contra otros homicidas. Hay que tener en cuenta que además la acción transcurre en el estado de Florida donde sigue vigente la pena de muerte, así que de cara al espectador los asesinatos y torturas que realiza quedan eximidos de culpa.

The Sons of Anarchy (FX, 2008) está inspirada en Los Ángeles del Infierno, una organización criminal que reproduce el funcionamiento interno de cualquier empresa capitalista. Su protagonista, a pesar de ser un gángster traficante de armas trata de mantener la droga fuera de su pueblo para no entorpecer sus negocios. En una ocasión la banda criminal intenta desviar la atención de uno de sus negocios de armas, así que deciden que un asesinato será el cebo perfecto para mantener a la policía ocupada. El protagonista encuentra la solución utilizando un cuerpo del cementerio y evitando una muerte inútil, al mismo tiempo elude un posible enfrentamiento con otras bandas (Temp 1. cap 2. Seeds). De este modo el personaje principal queda como un gran estratega sin perder su credibilidad como gángster. Es una forma de potenciar las cualidades del “villano” y de diferenciarle de otros personajes secundarios partidarios del enfrentamiento y asesinato de miembros de otras bandas.

También las acciones cruentas del centurión romano Tito Pullo en *Roma* (HBO, BBC, 2005) quedan justificadas por la condición de militares de sus protagonistas y el contexto histórico-social en el que transcurre.

La mayoría de todas estas series tienen en común el modo descarnado en que muestran la violencia en pantalla, se hace de un modo explícito y cruento. Además están protagonizadas por personajes que siempre se han caracterizado por ser los antagonistas. Cada uno de estos ejemplos pone al descubierto el modo en el que el relato condiciona la percepción sobre ellos, aunque no todas introducen el mismo tipo de subterfugios narrativos para despertar la aceptación en el público.

Hay algo que diferencia a *Los Soprano* del resto de las series, su personaje principal: Tony Soprano, no existe justificación en su comportamiento y su hedonismo es el *leit motiv* de su vida. A pesar de tener una relación directa o indirecta con la mayor parte de las muertes de la serie, es un personaje que despierta una empatía indiscutible para el espectador. En este caso se podría decir que no se cumple la *teoría disposicional* que se aplica a la ficción audiovisual (Igartua, 2007: 62), las acciones de su personaje no condicionan la aprobación, el público mantiene una disposición afectiva hacia Tony, y a pesar de su conducta amoral él es el héroe del relato.

Por este motivo he decidido estudiar el modo en que se representa la violencia en la serie y cómo la hibridación de géneros ayuda a mantener la simpatía y aprobación de la conducta del protagonista.

2. Estudio de caso. Análisis de contenido: la representación de la violencia en Los Soprano

Los Soprano (HBO, 1999) es un retrato del mundo de la mafia actual en la ciudad de New Jersey. Aquí las familias italoamericanas se han repartido las zonas para controlar el juego, la usura y los robos, pero no se trata de la rigidez formal de *The Godfather* (Coppola, 1972) o *Scarface* (De Palma, 1983), en la serie los gánsters visten con zapatillas de deporte y los diálogos son frescos y afilados, propios del lenguaje televisivo. Tony Soprano es un padre prototípico y al mismo tiempo capo de una de las más importantes familias criminales, mientras las bandas se enfrentan a un momento de vacío de poder Tony, desbordado por sus responsabilidades, intenta curar sus ataques de pánico acudiendo a una psicóloga.

A través del análisis de mensajes pretendo acercarme al modo en que se presenta la violencia en la serie de ficción *Los Soprano* (David Chase, 1999). He planteado un modelo de estudio cuantitativo y cualitativo, una herramienta para extraer las características de las escenas violentas que aparecen en cada uno de los episodios (Berganza, San Román, 2005). En el estudio he tenido en cuenta dos unidades de análisis, la microscópica: en total 173 secuencias violentas y la macroscópica: los 89 episodios que engloban estas secuencias. El universo son las seis temporadas de *Los Soprano* con un metraje de 680 minutos y 83 horas de duración.

En las plantillas para el vaciado de las secuencias violentas he seleccionado 36 variables agrupadas en seis apartados: perfil del agresor, de la víctima, lenguaje cinematográfico, acción en la estructura narrativa, espacio y violencia del personaje Tony Soprano (Igartua, 2001: 59-79). En este trabajo sólo hago referencia a aquellas que guardan relación directa con la tesis; las tramas y su relación con la violencia, el espacio asociado a esa relación contractual que se establece entre víctima y extorsionador (símil entre cliente y vendedor), la relación de Tony Soprano con sus víctimas y el lenguaje narrativo.

La aceptación de la violencia en el caso de *Los Soprano* está condicionada por dos factores: la *Hibridación de Géneros* (convierte la serie en una mezcla entre drama y series de gánsters) y la construcción de *Sociedades Paralelas*, es decir, los protagonistas desarrollan su vida delictiva al margen del resto de ciudadanos, se trata de un mundo a parte con sus propias normas.

2.1. Hibridación de géneros

Las series de HBO están caracterizadas por la hibridación de géneros, en el caso de *Los Soprano* la mezcla entre el drama familiar y el cine de gánsters, ambos con el mismo peso en la narración. Tony es un padre de familia común preocupado por asuntos de lo cotidiano, pero al mismo tiempo es un capo de New Jersey que ve peligrar la continuidad de sus negocios en una sociedad en continuo cambio. Aunque se puede decir que los episodios tienen entidad en sí mismos existen tramas que permanecen a lo largo de los capítulos, desde uno o dos episodios hasta incluso la temporada completa. Hay otras que se caracterizan por tener una estructura cerrada, al finalizar cada capítulo quedan resueltas y no es habitual que vuelvan a aparecer en episodios posteriores. Aquellas tramas que permanecen y que tienen cierta continuidad las he catalogado como *plots* principales, son las que funcionan como eje vertebrador de la historia y además hacen de hilo conductor (Comparato, 2002: 131), el resto que tienen un carácter episódico forman parte de las tramas secundarias.

Después de analizar las seis temporadas he observado como la mayor parte de las secuencias violentas guardan relación con estas tramas secundarias, por el contrario los *plots* principales se centran más en las relaciones personales entre distintas familias de la mafia y en el ámbito de lo doméstico de los miembros de la Familia Soprano. Esta violencia está sujeta a los parámetros comerciales con los términos propios de una relación contractual, tiene lugar por el incumplimiento de alguna de las partes y el precio que se paga adquiere un valor equivalente a una penalización.

A esta violencia que predomina exclusivamente en las tramas secundarias la he llamado *Violencia Accesoría*, sirve para definir rasgos de carácter del personaje, no guarda relación directa con el punto de giro y se utiliza para llamar la atención del espectador mediante la tensión que suponen las agresiones, es un modo de reconducir y preparar al público para lo que va a acontecer. A lo largo de la serie es significativo que los personajes secundarios son los que habitualmente protagonizan estas tramas episódicas, ellos suelen ser los responsables de aplicar esa violencia accesoria.

Hay una secuencia en la que Chris Moltisanti (sobrino de Tony) dispara en un pie a un vendedor de una pastelería por dejar que otro cliente fuese atendido antes (Temp. 1, cap. 8, La leyenda de Tennessee Moltisanti). Este momento resume a la perfección el carácter de Moltisanti, un tipo impulsivo y capaz de usar la violencia sin vacilar, también alguien que valora el respeto por encima de todo. Después de ver a Moltisanti actuar de ese modo entendemos que en lo sucesivo esta actitud visceral le va a traer problemas alejándole de la posibilidad de liderar la banda. De algún modo toda esa información aparece implícita durante la escena violenta, en realidad esa es su verdadera función. Así que la agresión de Moltisanti podría calificarse como *violencia accesoria*, no es relevante para la trama principal ni guarda relación con el punto de giro, es una trama secundaria que aporta

información complementaria sobre los rasgos de carácter del personaje y que finaliza al concluir el capítulo.

Lo más significativo de esta violencia accesoria es que siempre guarda una relación directa o indirecta con Tony Soprano y suele ser estrictamente laboral, las agresiones surgen como consecuencia de esas relaciones contractuales a las que hacía mención. Tony Soprano mata directamente a cuatro personas durante la serie y todas forman parte de la mafia, pero siempre mantiene una relación laboral con cada uno de los agresores que aparecen durante las seis temporadas. Es decir, está relacionado con la mayor parte de las muertes y agresiones de las seis temporadas.

La hibridación de géneros es la dualidad que acompaña al personaje principal a lo largo de toda la serie. Hay una secuencia en la que Carmela, la mujer de Tony, le pide consejo a un cura respecto a las actividades de su marido (Temp. 3, cap.12. Amor puro). Finalmente el cura le responde que debe aprender a vivir de las partes buenas de Tony. Cuando ella le espeta que la Iglesia ha cambiado mucho, el párroco sólo puede justificar su respuesta asegurando que vivimos en un “mundo complejo”. Este diálogo sintetiza a la perfección la dualidad del espectador frente al protagonista, la hibridación de géneros en este caso crea dos partes diferenciadas en la construcción del personaje de Tony Soprano, por un lado el rol que desempeña en todo lo referente a padre de familia y esposo englobado en lo que sería un drama familiar. Por el otro están todas sus acciones relacionadas con la mafia (género de gánsters), aquí es donde el espectador puede encontrar más resistencia para simpatizar con Tony, pero el hecho de funcionar como un género único dificulta esa capacidad crítica. La extensión de las series permite este nuevo tratamiento de los villanos, esa complejidad que hace de Tony un personaje redondo (Cassetti, Di Chio, 2007).

La mezcla de géneros crea productos de ficción con una complejidad psicológica mayor, el espectador de televisión estaba acostumbrado a la diferenciación por géneros, con unos códigos fílmicos ya aprendidos, sin embargo ahora no encuentra como juzgar las acciones de un “villano” que ha dejado de ser plano para volverse tan impredecible como cada uno de nosotros.

El capítulo final de la serie resulta significativo al poner de relieve una vez más esa dualidad entre el drama familiar y la serie de gánsters.

Se ha declarado la guerra entre las familias y Tony sabe que para recuperar la paz es necesario acabar con el capo Phill Leotardo (Temp. 6, cap 21. Hecho en América). Todo el relato ha supuesto una carrera por alcanzar el poder y dirigir al resto de familias de New Jersey, así que se da por sentado que estamos en uno de los momentos cumbres, el duelo entre ambos. Pero el encuentro nunca llega a producirse y la trama queda resuelta en el minuto treinta y ocho, justo después de la mitad del capítulo, el antagonista de Tony es asesinado por un soldado de los Soprano totalmente desconocido, un personaje episódico que hasta ahora no había aparecido. La muerte que se presuponía el momento más álgido de la serie pasa de un modo poco habitual, con introducción de música extradiegética y presencia de elementos humorísticos. Hasta ahora la violencia se había presentado con sonido directo, potenciando el realismo, sin embargo, esta muerte se produce con cierta ligereza sin hacer hincapié en un momento que debiera resultar ceremonioso y clave para el destino de Los Soprano. Después de la muerte de Phill la acción se centra en el tema familiar, las relaciones con sus hijos y su esposa. La

secuencia que cierra este capítulo es una cena en un restaurante común, una escena de lo cotidiano entre Tony, Carmela y sus hijos donde se muestra que la verdadera trama principal es la familia. Tan pronto como la amenaza de Phill ha desaparecido la historia se reconduce hacia un Tony Soprano preocupado por el futuro de los suyos, es decir “la familia”.

2.2. Sociedades Paralelas

El espacio en el que se suceden los acontecimientos en la vida cotidiana condiciona la mayor parte de las actitudes y acciones. El individuo aprende que cada lugar tiene sus normas de comportamiento y violarlas supone un castigo, así que acepta ese contrato social que marca la frontera entre la anomia que caracteriza a la gente del hampa y la observancia de la ley que funciona para el resto de los ciudadanos. El concepto de *Sociedades Paralelas* surge para designar la realidad social que suponen los núcleos culturales que forman los emigrantes en los países receptores, zonas que se aferran a la identidad del país de procedencia. En este caso concreto yo lo he extrapolado para entender cómo el público comprende y acepta los comportamientos ilícitos de Tony Soprano.

En la serie de televisión *Los Soprano* (David Chase, 1999) la ciudad de New Jersey aparece convertida en un Estado con sus propias leyes, aquí la mafia hace de órgano ejecutivo por encima de policía y gobierno.

Para referirse a los compañeros de una misma familia se emplea el término «soldado», algo que nos remite inmediatamente a otro espacio en el que las normas suelen ser excepcionales: la guerra, donde los militares no pueden ser juzgados por un tribunal ordinario por pertenecer también a su vez a una sociedad que no se ajusta a la civil. En este contexto el uso de las armas y la violencia está dentro de los límites democráticos, se utiliza la fuerza para que el país vuelva al equilibrio inicial previo al conflicto. Una ciudad en guerra no genera beneficios y la inestabilidad es mala para los negocios, éste es el axioma de Tony, que trata de devolver la paz por cuestiones económicas. Durante una de sus sesiones la doctora Melfi le pregunta a Tony si no teme ir al infierno por sus actos, él le responde que son soldados «y los soldados no van al infierno» (Temp. 2, cap 9. Desde dónde a la eternidad), del mismo modo se habla también de civiles para designar a personas que no están dentro de las familias y sus negocios.

Para el espectador entender la idiosincrasia de los personajes de ficción requiere la observación de los diferentes casos, el modo de resolver las situaciones sólo se asimila por la asiduidad frente a la pantalla. Todo se rige por una ética muy particular, aquí el uso de la violencia forma parte de una lógica interna que predomina en esa sociedad paralela y que han creado las familias italoamericanas. Discurre simultánea a la otra, con el mismo esquema de funciones pero con sus propias normas.

La violencia que ejerce Tony Soprano casi siempre tiene que ver con miembros de la mafia, no es habitual que asesine “civiles” pero sí hay agresiones a civiles debido a sus excesos de ira (Temp. 2, cap 5. Las chicas grandes no lloran).

En la mayoría de los casos esas actuaciones punitivas por parte de las “familias” no son aceptadas por los neófitos que se acercan a la serie de ficción, requiere la asiduidad del espectador para aceptar y tolerar esa connivencia con el agresor (Greene, 2010: 79). Esta tolerancia procede del conocimiento exhaustivo de sus normas. Del mismo modo que aceptamos la violencia de la pena de muerte

cuando se ejerce desde sociedades democráticas, también aceptamos (o al menos toleramos) el uso de la violencia para lograr la estabilidad de estas sociedades paralelas. La violencia en la serie adquiere un valor contractual, un equivalente a una penalización por incumplimiento que en estas sociedades se ha transmutado a castigo físico. No se busca la muerte, se utiliza la violencia del mismo modo que una entidad financiera puede utilizar una penalización económica. De hecho la usura es uno de los trabajos que desempeñan las familias, gravando con tipos de interés sus préstamos y utilizando la extorsión y el embargo de todos los bienes hasta conseguir cobrar.

Dentro de *Los Soprano* la religión juega un papel importante, se trata de un catolicismo *ad hoc*, que se ajusta a las necesidades de los fieles y que a su vez permite una cierta laxitud acorde a las relaciones que mantienen los hombres de las familias. Es habitual que cada marido tenga su correspondiente *goomar*, una amante aceptada en esta sociedad polígama (sólo hacia los hombres). Es imprescindible que esta estructura criminal organizada se mimetice con su opuesto, que reproduzca sus interacciones y jerarquías de poder. El espectador necesita que esta sociedad paralela discurra de un modo similar a la suya, aferrándose de este modo a lo reconocible en cada uno de sus esquemas.

La religión no apoya explícitamente el uso de la violencia, pero es utilizada para expiar la responsabilidad del agresor.

No existe una ausencia de moralidad, lo que ocurre es que en este caso ha sido adaptada para permitir la estabilidad social de sus miembros y así convivir con la violencia. La finalidad de las familias es la estabilidad económica, están justificadas las agresiones siempre y cuando estén encaminadas a perpetuar el *statu quo* que asegure la supervivencia de sus miembros en la sociedad del bienestar.

3. Conclusiones

El análisis de contenido de *Los Soprano* permite extraer información acerca del modo en que se presenta la violencia en las series de ficción y conocer algunos de los mecanismos que condicionan la aceptación de la violencia y en concreto la que tiene que ver con su protagonista Tony Soprano.

Los personajes violentos han alcanzado una madurez psicológica a la que hasta ahora el público no estaba acostumbrado, el “villano” antes relegado a eterno antagonista ofrece su punto de vista del relato, su perspectiva, y esto condiciona la opinión del público respecto a la historia. El capítulo primero es el único en el que aparece una voz en *off*, Tony introduce al espectador en la historia mostrándole cómo es un día cualquiera de su vida, su jornada laboral, a partir de aquí el espectador asume esa perspectiva de la historia y comparte sus vicisitudes hasta el final del relato.

La hibridación de géneros contribuye también a crear productos de ficción con una complejidad psicológica mayor, dificultando el juicio del espectador acostumbrado a la diferenciación de género y formato

Los guionistas también se encargan de potenciar esa proximidad al protagonista y de alinear al espectador, utilizan las tramas como piedra de toque entre personajes violentos y espectador. Los *plots* principales se ocupan de resaltar los valores más positivos relacionados con la familia, son los responsables de todo lo referente al aspecto dramático, conservando una fuerte relación con el formato televisivo tradicional cuyo público principal es la familia. Por el contrario las tramas secundarias están asociadas a todo lo ilícito, la violencia se concentra en estos *plots* protagonizados por personajes secundarios. La mayor parte de las agresiones aparecen aquí como un elemento accesorio que sirve para dar información sobre los rasgos de carácter del personaje, sin excesiva relevancia para la trama principal y con un carácter episódico.

La hibridación de géneros contribuye también a crear productos de ficción con una complejidad psicológica mayor, dificultando el juicio del espectador acostumbrado a la diferenciación de género y formato. La temática de gánsters y el drama familiar funcionan aparentemente con el mismo peso a lo largo de la serie de ficción, pero en realidad la estética de lo violento es utilizada como juego de artificio que adorna la esencia de la serie basada en los personajes y su interrelación.

La ausencia de estereotipos en el personaje de Tony Soprano facilita el acercamiento al concepto de maldad, permite disociar sus acciones, acercarse al protagonista que funciona como un personaje redondo con matices y contradicciones, algo que hasta ahora estaba vedado a los personajes televisivos.

Por último hay que destacar la creación de estas *sociedades paralelas* como escenario donde tienen lugar los negocios, su éxito reside en su cualidad para mimetizarse con su opuesto: cuanto mejor reproduce a la sociedad establecida más posibilidades tiene de ser aceptada esa violencia. No es de extrañar que en estas sociedades las agresiones se produzcan en negocios privados, de este modo el espacio también condiciona las acciones que tienen lugar en él y que derivan de esa relación contractual.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES (2000): *Poética de Aritóteles*. Madrid. Gredos.
- BERGANZA, M, R, San Román, J. A. (2005): *Investigar en comunicación*. Madrid. Mc Graw Hill.
- CASCAJOSA, C. (2005): *Prime Time. Las mejores series de televisión americanas de C.S.I a Los Soprano*. Madrid. Calamar ediciones.
- CASETTI, F. y DI CHIO, F. (2007): *Cómo analizar un film*. Barcelona. Paidós.
- COMPARATO, D. (1993): *De la creación al guión*. Madrid. IORTV. Instituto oficial de radio y televisión.
- EURÍPIDES (2008): *Medea*. Madrid. Debolsillo
- GREENE, R, Vernezze, P. (2010): *Los Soprano y la filosofía*. Barcelona. Ariel
- IGARTUA, J. J. (2007). *Persuasión Narrativa*. Alicante. Editorial Club Universitario.
- IGARTUA, J. J., CHENG, L., CORRAL, E., MARTÍN, J., SIMÓN, J., BALLESTEROS, R. y DE LA TORRE, A. (2001): "La violencia en la ficción televisiva. Hacia la construcción de un índice de violencia desde el análisis agregado de la programación". Zer. Revista de Estudios de Comunicación, 10, 59-79
- SOMOZA, J.C. (2002): "La maldad es silencio. Shakespeare y los personajes malvados". Frenia. Revista de historia de la psiquiatría. 2(1).

VV.AA. (2009): *Los Soprano forever*. Madrid. Errata naturae

FILMOGRAFÍA

Dexter (Showtime, 2006)
Messrine (Jean Francois Richet, 2008)
El Padrino (Coppola, 1972)
Los Soprano (David Chase, 1999)
Roma (HBO, BBC, 2005)
Sons of Anarchy (FX, 2008)
Salvaje (Wild One, Benedeck, 1953)
Scarface (De Palma, 1983)
The Shield (FX, 2002)