

Volviendo a apuntar a J.R. Una aproximación a la estética neobarroca a través de *Dallas*

Pointing at J.R. again. An approach to Neo-baroque aesthetics through *Dallas*

 JOSÉ ANTONIO ROCH ORTEGA
Universidad Autónoma de Madrid
jose.roch@uam.es

Resumen: Este artículo parte de la consideración de que el tiempo posmoderno atesora una estética neobarroca que se ha ido configurando desde los años ochenta paralelamente al desarrollo de la globalización y el neoliberalismo. Así pues, buscando aproximarnos a la expresión estética de dicho tiempo, en este trabajo plantearemos que *Dallas* (CBS, 1978-1991) es una obra clave en el desarrollo y asentamiento de poéticas centrales del Neobarroco. Para ello, nos fijaremos en el último episodio de su tercera temporada, “Una familia dividida”, como punto de referencia a partir del cual desarrollar tres conceptos fundamentales para entender la serie en particular y el Neobarroco en general: ideología, serialidad y globalización.

Palabras clave: *Dallas*, globalización, ideología, Neobarroco, serialidad.

Abstract: This article starts from the consideration that postmodern time treasures a Neo-baroque aesthetic that has been taking shape since the eighties in parallel with the development of globalization and neoliberalism. Thus, seeking to approach the aesthetic expression of that time, in this work we will propose that *Dallas* (CBS, 1978-1991) is a key work in the development and establishment of central Neo-baroque poetics. To do this, we will look at the last episode of its third season, “A divided family”, as a point of reference from which to develop three fundamental concepts to understand the series in particular and the Neo-baroque in general: ideology, seriality and globalization.

Key words: *Dallas*, globalization, ideology, Neo-baroque, seriality.

Recibido: 27 de mayo de 2022; aceptado: 31 de agosto de 2022; publicado: 30 de septiembre de 2022.

Revista Historia Autónoma, 21 (2022), pp.

e-ISSN: 2254-8726;



1. Introducción

El 9 de marzo de 1989, Umberto Eco escribía que el modo en que en ese momento se leía a Platón estaba determinado por la existencia de una serie como *Dallas*, “incluso para quien no lo ve nunca”¹. Estas palabras pertenecen al prólogo a la edición en español de *La era neobarroca*, un libro en el que el semiólogo italiano Omar Calabrese establecía el adjetivo “neobarroco” como palabra para calificar “el gusto predominante de este tiempo nuestro, tan aparentemente confuso, fragmentado, indescifrable”². En ese año, la serie estadounidense que cita Eco, *Dallas* (CBS, 1978-1991), ya llevaba casi once años en antena, durante los cuales esta ficción había batido varios récords de audiencia convirtiéndose en un fenómeno de masas no solo a nivel nacional, sino también global³.

Precisamente esta popularidad mastodóntica le acarrió a *Dallas*, durante sus primeros años, un fuerte rechazo por parte de ciertas élites intelectuales y políticas europeas⁴, en tanto que dicha fama se veía como síntoma y símbolo del “American cultural imperialism”⁵, y en ese sentido, constituyente de una amenaza para las diversas culturas nacionales. No obstante, paralela y posteriormente a ese rechazo, irán aflorando diversos estudios que ya considerarán a *Dallas* como un fenómeno digno de observación y análisis: nos referimos, principalmente, al libro de Ien Ang, *Watching Dallas*, y al ya citado anteriormente de Calabrese. En este último no solo nos encontramos con el prólogo de Eco que refleja la potente repercusión e infiltración de *Dallas* en la porosa mirada contemporánea, sino también con el hecho de que Calabrese se sirve de esta serie como estudio de caso de lo que él llama “la estética neobarroca”⁶. Pero, ¿qué es esa estética neobarroca?, ¿qué es el Neobarroco?

Para Calabrese, el Neobarroco consiste “en la búsqueda de formas —y en su valorización— en la que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mudabilidad”⁷. Su libro, pues, examina objetos a priori muy distintos entre sí (obras literarias, musicales, arquitectónicas, filmicas o televisivas) para detectar la “recaída”⁸ de estos en ciertas estructuras y conexiones que permiten descubrir la pertenencia de los mismos a una serie cultural, a un inconsciente colectivo y, ulteriormente, formular la presencia de un gusto típico de nuestra época. Calabrese es consciente de la recurrencia del término “posmoderno” para designar una suerte de tendencia contemporánea, pero en tanto que esta etiqueta le resulta demasiado genérica para abarcar la

¹ Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 8.

² *Ibidem*, p. 12.

³ Ang, Ien, *Watching Dallas. Soap opera and the melodramatic imagination*, Londres, Routledge, 1985, p. 1.

⁴ Ang, Ien, “Television fictions around the world: Melodrama and irony in global perspective”, en *Critical studies in television*, 2 (2007), pp. 18-30. <https://doi.org/10.7227/CST.2.2.4>

⁵ Ang, Ien, *Watching Dallas... op. cit.*, p. 2.

⁶ Calabrese, Omar, *La era neobarroca... op. cit.*, p. 57.

⁷ *Ibidem*, p. 12.

⁸ *Ibidem*, p. 26.

complejidad del tiempo en el que escribe, propone el término “neobarroco”; y ello entendiendo “barroco” no solo como un periodo cultural encorsetado en una época determinada, sino de la forma que lo hace Severo Sarduy: como “una actitud general y cualidad formal de los objetos que lo expresan”⁹. Esto conectaría con la consideración de Wölfflin de lo barroco y lo clásico como constantes formales cuya dominancia histórica se iría manifestando de forma alterna, si bien Calabrese disiente con esa idea cíclica y plantea la coexistencia de ambas, aunque una predomine sobre la otra en ciertos periodos¹⁰.

Partiendo de los presupuestos de Calabrese, la investigadora australiana Angela Ndalianis, en su libro *Neo-baroque aesthetics and contemporary entertainment*¹¹, propondrá que las poéticas que han dominado los medios de entretenimiento desde los años setenta responden a una lógica neobarroca. No obstante, a diferencia del semiólogo italiano, que elude el tratamiento directo del Barroco más allá de sus *tropos*, Ndalianis sí considera las posibilidades de lograr un mejor entendimiento del Neobarroco a través del análisis de la producción cultural y artística del primero.

Para ella, numerosos paralelismos pueden ser establecidos entre el Barroco y diversas formas de fruición desarrolladas durante finales del siglo xx y principios del XXI¹² referidos al tratamiento y la función de diversas características formales de estos medios, entre los que destaca el gusto por buscar las experiencias sensoriales en el espectador a través de la espectacularización (visible, por ejemplo, en los efectos especiales de los *blockbusters* estadounidenses de dicho periodo), así como por las narrativas seriales y la forma abierta de las obras¹³ (perceptible no solo en las series de televisión, sino también en las secuelas, precuelas e incluso videojuegos o cómics que expanden ciertos universos de estos *blockbusters* y desarrollan así unas narrativas transmedia). Existe, en definitiva, un gusto por combinar lo visual, lo sonoro y lo textual de maneras paralelas al dinamismo de la forma barroca del siglo xvii¹⁴, teniendo en cuenta, eso sí, que este “Neobarroco” se alinea con las particularidades y las preocupaciones sociohistóricas del tiempo posmoderno¹⁵.

Partiendo de estas consideraciones relativas a la estética neobarroca, nuestro trabajo pretende aproximarse a *Dallas* como una obra clave en el desarrollo y asentamiento de poéticas centrales del Neobarroco. Es necesario apuntar que miramos (y entendemos) *Dallas* no solo como un texto a analizar, sino como un fenómeno cultural que preconiza muchas de las lógicas del entretenimiento contemporáneo enmarcadas en esa estética neobarroca que se desarrolla paralelamente a la configuración de un mundo posmoderno; lógicas como la intensa

⁹ *Ibidem*, p. 31.

¹⁰ *Ibidem*, p. 32.

¹¹ Ndalianis, Angela, *Neo-baroque aesthetics and contemporary entertainment*, Cambridge, The MIT Press, 2004. <https://doi.org/10.7551/mitpress/4912.001.0001>

¹² *Ibidem*, p. 5.

¹³ *Ibidem*, p. 25.

¹⁴ *Ibidem*, p. 17.

¹⁵ *Ibidem*, p. 5.

y aparentemente imparable serialización de los contenidos audiovisuales ofertados por la televisión, por las plataformas y por el cine, bien recurriendo a serializar las ficciones mediante episodios con continuidad narrativa (como veremos que es el caso de *Dallas*), bien mediante el desarrollo de franquicias cinematográficas.

Es desde este punto que creemos pertinente recuperar el estudio del fenómeno que supuso *Dallas* desde esta óptica neobarroca en tanto que, como testimonio temprano de las dinámicas culturales presentes en un tiempo que transita hacia un nuevo orden mundial, puede ayudarnos a (re)conocer y (re)construir una imagen más completa del momento de gestación y codificación de la esfera de la cultura y el entretenimiento contemporáneo y, por ende, lograr un mayor entendimiento de esta. Para ello, propondremos tres ejes a partir de los que estudiar esta serie en clave neobarroca.

En primer lugar, nos fijaremos en la ideología de *Dallas*: entendemos que lo estético no se puede desligar de lo ideológico, esto es, del marco histórico-cultural y político en que estos productos son pensados y producidos y, en ese sentido, las fuerzas en tensión que están presentes en la ideología de *Dallas* (la unión familiar y el individualismo a través del poder y el dinero) nos pueden ayudar a entender un tiempo de transformación en que el proyecto neoliberal está desarrollándose en línea con la configuración de un mundo posmoderno en que el Neobarroco encuentra expresión y se estabiliza como constante formal predominante¹⁶.

En segundo lugar, atenderemos a la importancia de la estructura narrativa serial presente en *Dallas*, esto es, a la articulación de una continuidad narrativa y del final en punta o *cliffhanger* (cuyo uso en el medio televisivo se popularizará tras de esta serie¹⁷), a partir de la que desarrollar conceptos (neo)barrocos como lo laberíntico.

Por último, observaremos el alcance de *Dallas* como fenómeno global en un momento en que, precisamente, se está conformando un clima transnacional fruto del desarrollo de la tecnología y de la mundialización de la esfera socioeconómica y cultural, que es parte integrante fundamental de la transición hacia un mundo posmoderno.

Para abordar estos tres ejes (ideología, serialidad y globalización) centraremos nuestro análisis en el último episodio de la tercera temporada de *Dallas*, “Una familia dividida”, no solo por la efectividad derivada de concretizar nuestro objeto de estudio (estamos ante una serie que abarca un periodo de trece años), sino también porque creemos que resulta especialmente conveniente para aproximarnos a nuestros intereses: además de ser un episodio que concentra e intensifica las tensiones ideológicas de la serie entre la unión familiar y el individualismo representado por el personaje de J.R. (Larry Hagman), consta del final en punta más conocido y aclamado de la ficción, traducido por la CBS en el eslogan “¿Quién disparó a J.R.?” , a partir del cual este recurso narrativo se popularizará en televisión y que, como comprobaremos, supondrá

¹⁶ *Ibidem*, p. 17.

¹⁷ Ndalianis, Angela, “Television and the neo-baroque”, en Mazdon, Lucy y Hammond, Michael(eds.), *The contemporary television series*, Edimburgo, University of Edinburgh, 2005, pp. 83-101. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9780748619009.003.0007>

la irrupción de *Dallas* como un fenómeno global de la cultura popular de los ochenta¹⁸. Así, este episodio nos proveerá de las herramientas necesarias para fijarnos en la ideología de *Dallas*, a partir de las mencionadas concentración e intensificación de tensiones ideológicas; para atender a la estructura narrativa serial de la misma, a través del mencionado final en punta, que a su vez nos permitirá discurrir acerca de la figura del laberinto neobarroco; y para observar la globalidad de la serie, mediante el capítulo que la cimentó como un fenómeno de masas transnacional.

2. Dallas y su ideología: familia, dinero y poder

Para entender la ideología de *Dallas* resulta conveniente empezar fijándonos en la influencia que recibe en su estructura narrativa e ideológica de las *soap operas* estadounidenses. Eran estas unas ficciones televisivas que se emitían diariamente y con unos costos muy bajos de producción¹⁹, donde se contaban unas historias con continuidad narrativa y que versaban sobre problemas domésticos de la vida cotidiana, haciendo hincapié en las relaciones humanas²⁰. En efecto, en *Dallas*, al igual que en estas *soap operas*, nos encontramos con que la vida personal de los personajes es la perspectiva desde la cual los eventos narrados toman significado²¹, existiendo así un escaso tratamiento de problemáticas sociales y/o culturales. Esta ideología viene reforzada por el hecho de que *Dallas* es una “*soap opera de prime time*”²², es decir, una ficción con características comunes a las *soap operas* pero emitida semanalmente y en horario de máxima audiencia²³, lo que no solo deviene en un considerable incremento de los costes de producción, sino también en el hecho de que apela (y debe apelar) a toda la familia, en tanto que el *prime time* es, como recuerda Ang, “the time in which the whole family usually watches television”²⁴. De hecho, esto determinará que una serie con la ideología de *Dallas*, en la que el tratamiento de las problemáticas sociales y/o culturales de su tiempo es escaso, fuese idónea no solo para este horario de máxima audiencia, sino también para el momento concreto en la historia de Estados Unidos en el que es producida.

¹⁸ Marshall, Max, “*Dallas* at 40: The inside story behind the show that changed Texas forever”, en *Texas Monthly*, 537 (2018), Sf, párr. 2. «<https://www.texasmonthly.com/the-culture/dallas-at-40-the-inside-story-behind-the-show-that-changed-texas-forever/>»[consultado el 11 de abril de 2021].

¹⁹ Sánchez-Biosca, Vicente, “En alas de la danza: *Miami Vice* y el relato terminal”, en Sánchez-Biosca, Vicente y Jiménez Losantos, Encarna (coords.), *El relato electrónico*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, pp. 11-33.

²⁰ Ang, Ien, *Watching Dallas...op. cit.*, p. 54.

²¹ *Ibidem*, p. 59.

²² *Ibidem*, p. 56.

²³ *Dallas* no será la primera “*soap de prime time*”, puesto que nos encontramos con ejemplos previos como la británica *Coronation Street* (ITV, 1960-presente) o *La caldera del diablo* (ABC, 1964-1969), aunque estas eran emitidas más de una vez a la semana. *Dallas* reducirá su emisión a un día a la semana y será la que marque el asentamiento en horario de máxima audiencia de esta suerte de *soaps*, como *Dinastía* (ABC, 1981-1989), *Falcon Crest* (CBS, 1981-1990), *Knots Landing* (CBS, 1979-1993) o *Los Colby* (ABC, 1985-1987).

²⁴ Ang, Ien, *Watching Dallas...op. cit.*, p. 56.

Como disponen Thompson y Allen, ya desde mediados de los setenta nos encontraremos con que, a consecuencia del clima cultural generado tanto con el Escándalo Watergate saldado con la dimisión de Nixon en el 1974 cuanto con la derrota en Vietnam en 1975, la ficción seriada televisiva estadounidense estará marcada por un retorno al “escapismo”²⁵, es decir, una huida de la representación de la realidad en favor de productos que proporcionarán un entretenimiento desvinculado de los problemas que acuciaban a la sociedad norteamericana²⁶. Así, mientras que a comienzos de los setenta destacará la producción de series que abordaban conflictos culturales y sociales como *Todo en familia* (CBS, 1971-1979), *La chica de la tele* (CBS, 1970-1977) o *M.A.S.H.* (CBS, 1972-1983), a partir de mediados de dicha década, la industria televisiva estadounidense pondrá el foco en el desarrollo de ficciones que apelaban a la nostalgia por tiempos teóricamente “mejores” como *Días felices* (ABC, 1974-1984) o *Laverne y Shirley* (ABC, 1976-1983), series ambientadas en los años cincuenta y sesenta; así como también se apostará por la denominada *jiggle TV*, concepto con el que se designaba a series como *Vacaciones en el mar* (ABC, 1977-1986) o *Los ángeles de Charlie* (ABC, 1977-1981), en las que el contenido sexual (y la sexualización de la mujer) era un factor fundamental.

Tanto este clima de desengaño de la población estadounidense posterior a los acontecimientos históricos mencionados que devendrá en producciones asociadas al “escapismo” cuanto la ubicación en *prime time* de *Dallas* son, probablemente, dos factores determinantes a la hora de explicar no solo la ausencia de la representación de la realidad social y cultural en la serie, sino también la importancia que tiene la institución familiar en la misma. No en vano estamos ante la historia de una familia, los Ewing, cuyos miembros viven juntos en el rancho de Southfork. Es cierto que, por lo general, en las *soap operas*, el concepto de comunidad es vital, como una constelación en la que orbitan los personajes y donde cada uno ocupa una determinada posición²⁷; pero mientras que en estas se plantea que se puede encontrar la felicidad fuera del núcleo familiar, en *Dallas* las intenciones de encontrar prosperidad fuera de una comunidad que no esté cimentada en las relaciones familiares están, inexorablemente, avocadas al fracaso²⁸.

En efecto, esta serie presenta unión familiar y bienestar como dos conceptos que van de la mano²⁹. De tal manera, esa narración de la vida personal de los Ewing acaecida en *Dallas* se desarrolla atendiendo al impacto que puede tener en el núcleo familiar; así, lo que realmente importa es cómo afectan las distintas vicisitudes de los personajes a la unión y la armonía de tal núcleo. Como explica Calabrese: “cada historia parcial [...] se desarrolla como en un plano de intersección respecto al mapa de juego de los personajes estables, pero recibe la proyección

²⁵ Thompson, Robert J. y Allen, Steve, “Television in the United States”, en *Encyclopedia Britannica*, 1 de julio de 2019. «<https://www.britannica.com/art/television-in-the-United-States>» [consultado el 19 de agosto de 2020].

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Ang, Ien, *Watching Dallas...op. cit.*, p. 58.

²⁸ Ang escribe a este respecto: “[...] the belief that one can feel at home in a community not based on family relationships is doomed to failure”, en *Ibidem*, p. 70.

²⁹ *Ibidem*, p. 68.

del mapa completo”³⁰. Dicho mapa, en efecto, sería la comunidad cuyo núcleo es la familia formada por los Ewing.

Como esa felicidad personal solo puede existir dentro de la unidad familiar, esta tiene que ser protegida de los ataques no solo del mundo exterior, sino también de los que ocurren en su propio seno³¹. Precisamente será J.R. Ewing, el personaje que dirige los negocios de esta familia y que está obsesionado con el poder y el dinero, quien crónicamente cause mayor inestabilidad en tal núcleo³².

Así pues, estamos ante una serie donde existe una tensión entre lo familiar y las fuerzas que representa J.R., que más allá de su búsqueda de poder y dinero como hombre de negocios que es, podrían resumirse en sus ansias de ganar, de conseguir lo que quiere en cualquier ámbito de su vida sin importar qué o a quién tenga que destruir para lograrlo³³. Esta tensión entre lo familiar y el individualismo que simboliza J.R. se sintetiza e intensifica en el episodio “Una familia dividida”. Ya el propio título del capítulo nos sugiere no solo lo que va a pasar en el mismo, sino también la mencionada importancia de la institución familiar en la ficción.

La principal línea argumental del episodio narra las consecuencias que los actos de J.R. tienen en varias personas de su entorno. Por un lado, tenemos a varios inversores de Dallas y las repercusiones de las pérdidas económicas sufridas por la nacionalización de unos yacimientos petrolíferos en Asia cuyas acciones habían sido previamente vendidas por J.R. a sabiendas de que estos estaban a punto de convertirse en propiedades sin valor. Se nos relata que uno de esos inversores se ha suicidado y vemos cómo otros dos (entre ellos el banquero de J.R., que también había invertido) acuden furiosos a las oficinas de la Ewing Oil, la empresa petrolífera familiar, para pedir explicaciones y una restitución económica. Apoyado por su padre, Jock Ewing (Jim Davis), J.R. ofrecerá una respuesta directa y cínica, pero absolutamente coherente con lo que simboliza: “Jugaste y perdiste”³⁴. Será este banquero, Vaughn Leland (Dennis Patrick), la primera persona que proferirá severas amenazas contra J.R durante el episodio.

Precisamente su ex amante y a la vez cuñada, Kristin Shepard (Mary Crosby), sintiéndose traicionada por él y consciente de su información privilegiada sobre las nacionalizaciones, se asocia con un abogado para intentar chantajearlo. J.R se enterará, y, haciendo uso de su poder, les dará veinticuatro horas para marcharse de la ciudad o un sargento de policía que tiene comprado los arrestará en base a cargos fabricados contra ellos. Ante este “contrachantaje” por parte de J.R., Kristin también explicitará su deseo de matarlo.

También tenemos a Cliff Barnes (Ken Kercheval), la némesis de la familia Ewing, que acude a las oficinas de la Ewing Oil al descubrir que le corresponden ganancias de un pozo

³⁰ Calabrese, Omar, *La era neobarroca... op. cit.*, p. 58.

³¹ Ang, Ien, *Watching Dallas...op. cit.*, p. 70.

³² *Ibidem*, p. 72.

³³ Marshall, Max, “Dallas at 40... op. cit.”, párr. 4. «<https://www.texasmonthly.com/the-culture/dallas-at-40-the-inside-story-behind-the-show-that-changed-texas-forever/>» [consultado el 21 de abril de 2021].

³⁴ Moore, Irving J. (dir.), *Dallas. Temporada 3* (DVD), Madrid, Warner Bros. Entertainment España, 2009, min. 6-7.

petrolífero de esta empresa. J.R., al enterarse y en un acto de codicia, manda cerrar ese pozo. Minutos después, Barnes será mostrado visitando la tumba de su padre y diciéndose para sí que tiene que acabar con su enemigo.

Por su parte, Bobby Ewing (Patrick Duffy), el hermano menor de J.R., decepcionado con el comportamiento despótico de este último y con que su padre lo apoye, decide abandonar el rancho familiar junto a su mujer, Pamela (Victoria Principal). Es en el desayuno de la mañana cuando Bobby comunica a sus padres que se marcha, y mientras su madre llora desconsolada, su padre apela a la importancia de la unión familiar para convencerle de que no se vaya: “A pesar de nuestras diferencias, sigues siendo un Ewing. Y los Ewing debemos estar siempre unidos”³⁵. Pese a estas palabras, Bobby decide irse y la familia queda, en efecto, dividida. Es significativo que, minutos antes, tras la última conversación que tienen los hermanos, J.R. le dice a su padre que Bobby es un ser muy débil, que no actúa como un auténtico Ewing; queda claro aquí que, para él, ser de esta familia implica no tener conciencia alguna.

Por último, durante el episodio se nos presenta a Sue Ellen (Linda Gray), la mujer de J.R., amenazada por el hecho de que, ante su alcoholismo, su marido quiera encerrarla en un psiquiátrico. “Sabes que siempre me salgo con la mía”³⁶, le dice este a Sue Ellen, la cual, decidida a acabar con él, cogerá una pistola en el tramo final del capítulo [fig.1.].

Figura 1: Momento en el que Sue Ellen coge la pistola.



Fuente: Moore, Irving J. (dir.), *Dallas. Temporada 3* (DVD), Madrid, Warner Bros. Entertainment España, 2009, min. 41-42.

Así, se despliega todo un abanico de personajes que quieren acabar con la vida de J.R. De esta manera, no es de extrañar el final del episodio, donde se nos muestra cómo disparan a este último, pero no quién lo hace. La última persona a la que vemos antes de esa escena final es a Sue Ellen, portando la pistola y, como se ha dicho, decidida a matarlo; sin embargo, como la siguiente temporada revelará, no será ella la autora de los disparos. En cualquier caso, la idea de

³⁵ *Ibidem*, min. 36-37.

³⁶ *Ibidem*, min. 22-23.

fondo que se plantea en este episodio es la poca importancia que tiene quién lo hizo realmente, pues J.R. se había granjeado la enemistad de tantas personas que podría haber sido cualquiera: ahí reside gran parte de la atracción del misterio relativo a quién disparó al hijo mayor de los Ewing.

Hemos comprobado cómo este capítulo refleja de forma concreta e intensificada las tensiones que en *Dallas* se desarrollan entre esa pretendida armonía familiar y lo que representa J.R. (dinero, poder y, en definitiva, individualismo) como agente disruptivo de esa unión. Sin embargo, en tanto que dicha tensión implica la convivencia de ambas fuerzas, es reseñable que tanto en este episodio como a lo largo de la serie nos encontramos con dos imágenes estables que no solo sirven para situar espacialmente al espectador, sino que también simbolizan la centralidad de tales fuerzas en la ideología de la serie: por un lado, el plano general del rancho de Southfork [fig. 2.], punto de identificación permanente “where family members sooner or later always return”³⁷; y por otro lado, el contrapicado del edificio donde se encuentran las oficinas de la Ewing Oil [fig. 3.], es decir, el terreno de J.R., el centro de sus negocios y, por ende, de su poder.

Figura 2: Plano general del rancho de Southfork.



Fuente: Moore, Irving J. (dir.), *Dallas. Temporada 3* (DVD), Madrid, Warner Bros. Entertainment España, 2009, min. 12-13.

Figura 3: Contrapicado del edificio de oficinas de la Ewing Oil.



Fuente: Moore, Irving J. (dir.), *Dallas. Temporada 3* (DVD), Madrid, Warner Bros. Entertainment

³⁷ Ang, Ien, *Watching Dallas...op. cit.*, p. 70.

Por último, resulta adecuado apuntar que *Dallas* es una serie calificada como “chic”³⁸: no en vano, cuando vemos esta ficción, asistimos a las vicisitudes de una familia rica de Texas, que vive en una casa muy grande, cuyos miembros conducen lujosos coches y visten prendas caras. Tanto esto como el salvaje individualismo presente en J.R. se alinean perfectamente con el desarrollo que experimentará ya desde finales de los setenta pero sobre todo a partir de los ochenta el proyecto ideológico neoliberal, cuya hegemonía cultural se irá consolidando en un mundo posmoderno en el que el capitalismo ha alcanzado su cénit y donde estamos transitando hacia un nuevo orden mundial³⁹.

Es dentro de este escenario de transformación de finales del siglo veinte donde el Neobarroco en general y una serie con la ideología de *Dallas* en particular encuentran expresión. Esta es fruto de una industria televisiva norteamericana que, tras una época convulsa para el país, decide apostar por la huida de la representación de la realidad sociocultural y por los valores familiares, mientras que paralelamente, el individualismo legitimado por el neoliberalismo se va intensificando, coyuntura reflejada por *Dallas* a través, especialmente, de la figura de J.R. Citando a Max Marshall: “Two years before Ronald Reagan became president, and nine years before Oliver Stone’s *Wall Street* accidentally turned «Greed is good» into a mantra, the Ewings already knew what the eighties were about”⁴⁰.

3. La serialidad en Dallas: el laberinto y el final en punta

Ya hemos apuntado cómo uno de los aspectos que caracteriza el Neobarroco sería ese gusto por las narrativas seriales y la forma abierta de las obras. A este respecto, Ndalianis destacará que la serialidad es un aspecto que se da ya en el Barroco del siglo XVII, donde ante el desarrollo de los núcleos urbanos y los intercambios comerciales, emergerá un capitalismo muy embrionario y con ello una incipiente cultura de masas⁴¹: una nueva clase media florecerá y, ulteriormente, todo un mercado de compraventa de libros, pinturas e imágenes reproducibles. Algunos de esos libros, como el *Don Quijote* de Cervantes, presentarán una estructura serial; visible, por ejemplo, en la continuación que articula el citado escritor, o en el “apócrifo” *Quijote* de Avellaneda⁴².

No es de extrañar, pues, que la estética neobarroca que se codifica en el mundo posmoderno, donde el capitalismo llega a su cénit y la cultura de masas es dominante, presente una fuerte

³⁸ *Ibidem*, p. 55.

³⁹ Ndalianis, Angela, *Neo-baroque aesthetics...* *op. cit.*, p. 42.

⁴⁰ Marshall, Max, “*Dallas* at 40... *op. cit.*”, párr. 4. «<https://www.texasmonthly.com/the-culture/dallas-at-40-the-inside-story-behind-the-show-that-changed-texas-forever/>» [consultado el 22 de abril de 2021].

⁴¹ Ndalianis, Angela, *Neo-baroque aesthetics...* *op. cit.*, p. 43.

⁴² *Ibidem*, p. 46.

inclinación por las estructuras abiertas en detrimento de las formas cerradas que es visible en productos como los cómics, las canciones, los *remakes*, las secuelas o las series de televisión. A este respecto, Calabrese planteará que tal “lógica de la «serialidad»”⁴³ propia del Neobarroco permite hablar de una “estética de la repetición”⁴⁴, la cual ilustrará mediante el tratamiento de la estructura de diversas ficciones televisivas.

Como ya hemos comentado, una de esas ficciones será *Dallas*. Y es que, si nos acercamos a esta de forma fragmentaria y observamos cualquier episodio, detectaremos que sigue una estructura narrativa clásica, con un planteamiento, nudo y desenlace expuestos cronológica y convencionalmente. En cambio, si atendemos a la imagen de conjunto de la serie, descubriremos cómo esta responde a dinámicas propias de una lógica neobarroca.

Ya hemos expuesto que *Dallas* recibe influencia de las *soap operas* tradicionales y que en estas se narraban historias continuas. De tal manera, en la serie no encontramos la tradicional estructura episódica que las ficciones norteamericanas de *prime time* habían atesorado hasta ese momento, esto es, la independencia narrativa de los distintos episodios en los cuales el/la protagonista y su situación de base es el único elemento común a todos ellos⁴⁵. Por el contrario, lo que en *Dallas* se articula es una continuidad narrativa, donde los sucesos que han acaecido en episodios previos tienen una repercusión en los posteriores; dicha prosecución narrativa, de hecho, tiene carácter de infinitud, en tanto que no se ha resuelto del todo un problema (o trama) cuando uno nuevo ya empieza a perfilarse en el horizonte⁴⁶. Ese nuevo problema constituirá el punto de partida del episodio siguiente, que a su vez dejará paso a otro contratiempo y así sucesivamente.

Toda esta continuidad serial capaz de extenderse *ad infinitum* podría relacionarse con el concepto de laberinto, que para Ndalians y Calabrese es una figura profundamente (neo) barroca y del orden de una “complejidad ambigua”⁴⁷, que parte del placer de perderse para terminar en el placer de reencontrarse; deleites que, por otra parte, consisten en “el principio de la sustitución de orden”⁴⁸ en favor de la inestabilidad. Para Calabrese, es justamente este comportamiento basado en dinámicas laberínticas el que se da en el espectador de un texto neobarroco como *Dallas*:

Cada capítulo es, en efecto, una sección del edificio entero, que es legible y comprensible por sí sola, pero también en relación con el conjunto y con un potencial objetivo final, aunque este no llegue nunca. [...] Sin embargo, la gran duración de la serie impide, excepto en los casos de visión excepcionalmente

⁴³ Calabrese, Omar, *La era neobarroca... op. cit.*, p. 52.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 44.

⁴⁵ Ang, Ien, *Watching Dallas...op. cit.*, p. 52.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 9.

⁴⁷ Calabrese, Omar, *La era neobarroca... op. cit.*, p. 148.

⁴⁸ *Ibidem*.

fiel y mnemónica, reconstruir cada vez en qué punto exacto del laberinto nos encontramos, es decir, de reconstruir todo el mapa del edificio.⁴⁹

Así, para el semiólogo italiano, la única alternativa que tendría el espectador para comprender tanto el capítulo que está viendo como la fase de la serie en la que se encuentra sería ser “miope”, esto es, “saber no ver”⁵⁰ y moverse en el laberinto que supone la serie atendiendo a “los saberes individuales locales”⁵¹ codificados por este último más que a la globalidad del sistema; es decir, recorrer el laberinto paso a paso y no en base a la memoria⁵². Esta idea de moverse local y no globalmente en el laberinto estaría relacionada con el planteamiento del mismo Calabrese relativo a que el placer que suscita esta figura neobarroca se encontraría no tanto en la solución del enigma (del laberinto) como en el camino recorrido para desentrañarlo, esto es, en el misterio mismo y la sensación de extravío o vagabundeo que mientras tanto prevalece⁵³.

Ese placer provocado por el misterio se puede observar perfectamente en los finales en punta articulados en *Dallas*. Este recurso narrativo (también utilizado por Cervantes en *El Quijote*) consistiría en la detención de la narración en un momento de especial suspense para incentivar que el espectador, llevado por el placer del misterio, no se pierda el próximo episodio. En *Dallas* nos encontramos dos vertientes de este recurso: por un lado, y mayoritariamente, desarrollado a través de la detención en un momento en que a uno de los personajes se les acaba de presentar una situación moral y/o psicológica compleja a la que enfrentarse; por otro lado, introducido ante una situación de riesgo físico o de amenaza contra la vida de los Ewing⁵⁴. Este último caso es el que encontramos en el episodio “Una familia divide”.

Como ya se ha dicho, a lo largo del capítulo, varias personas afectadas por el comportamiento de J.R. lo amenazarán de muerte. Así, cuando al final del episodio este es disparado por alguien al que no vemos y la narración se detiene con una imagen suya desvanecido en el suelo [fig. 4.], todos los resortes que articulan el misterio ya han sido convenientemente activados: cualquiera de los afectados podría haberlo hecho. Dicho misterio, además, se veía acrecentado en la medida en que ese final en punta dejaba al espectador ante la duda de si J.R., que precisamente era uno de los pilares de la serie y el personaje que (en su condición de antihéroe) más fascinación suscitaba⁵⁵, seguía vivo o no. La sensación de extravío ante el enigma estaba más presente que nunca en *Dallas*, y con ella, los mecanismos del laberinto neobarroco.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 154.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 148.

⁵¹ *Ibidem*, p. 154.

⁵² *Ibidem*, p. 148.

⁵³ *Ibidem*, p. 156.

⁵⁴ Ang, Ien, *Watching Dallas...op. cit.*, p. 53.

⁵⁵ Marshall, Max, “*Dallas* at 40... *op. cit.*”, párr. 5. «<https://www.texasmonthly.com/the-culture/dallas-at-40-the-inside-story-behind-the-show-that-changed-texas-forever/>» [consultado el 25 de abril de 2021].

Figura 4: J.R. desvanecido en el suelo tras ser tiroteado al final del episodio



Fuente: Moore, Irving J. (dir.), *Dallas. Temporada 3* (DVD), Madrid, Warner Bros. Entertainment España, 2009, min. 45-46.

Tanto esa concatenación narrativa como el final en punta articulado en *Dallas* nos están hablando de una porosidad de las fronteras narrativas⁵⁶, de un “infinito potencial de la narración”⁵⁷. Estamos así ante el gusto neobarroco por la forma abierta que comentábamos al principio. Pero la apertura no está presente en la serie únicamente a nivel narrativo, sino también interpretativo: un cierre como el de “Una familia dividida” dejaba vía libre al espectador para elaborar sus propias teorías, relativas tanto a quién había disparado cuanto a si J.R. estaba vivo o muerto. No en vano, “¿Quién disparó a J.R.?” (frase que la CBS utilizaría como eslogan para promocionar la siguiente temporada de la ficción) se convertiría en una ubicua pregunta en la cultura popular global durante el verano de 1980⁵⁸. Es precisamente esta una apertura interpretativa neobarroca que para Eco se alinearía con la propia de la forma abierta barroca, en el sentido en que esta última se contempla no como “un objeto fundado en relaciones evidentes para gozarlo como hermoso, sino [como] un misterio a investigar, una tarea a perseguir, un estímulo a la vivacidad de la imaginación”⁵⁹.

Sea como fuere, a partir de “Una familia dividida” se popularizará el uso del final en punta en las ficciones del *prime time*, las cuales a su vez y cada vez más irán incorporando una continuidad narrativa en sus episodios. El estudioso de los *media* Jason Mittell se refiere a este cambio paulatino en la estructura narrativa de las ficciones televisivas estadounidenses como el progresivo establecimiento de un “distinct narrational mode”⁶⁰, es decir, del progresivo asentamiento de un conjunto de normas de construcción y comprensión narrativa diferente al

⁵⁶ Ndalianis, Angela, *Neo-baroque aesthetics... op. cit.*, p. 63.

⁵⁷ Calabrese, Omar, *La era neobarroca... op. cit.*, p. 155.

⁵⁸ Thompson, Robert J. y Allen, Steve, “Television in the United States”... *op. cit.* <<https://www.britannica.com/art/television-in-the-United-States>> [consultado el 25 de abril de 2021].

⁵⁹ Eco, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona, Planeta, 1992, p. 35.

⁶⁰ Mittell, Jason, “Narrative complexity in contemporary American television”, en *The Velvet Light Trap*, 58 (2006), pp. 29-40. <https://doi.org/10.1353/vlt.2006.0032>

anterior y, ciertamente, más específico de la televisión que producto de la influencia de otros medios, como el cinematográfico.

Así pues, se puede alegar que *Dallas* encabezará esa transición a ese *narrational mode* más propio del medio televisivo y que, irónicamente para los críticos con esta ficción, predominará en las series de la llamada “televisión de calidad” (*Quality TV*), como *Los Soprano* (HBO, 1999-2007), *A dos metros bajo tierra* (HBO, 2001-2005), *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013) o *Mad Men* (AMC, 2007-2015).

De esta manera, resulta evidente la existencia de una equiparación entre ese nuevo *narrational mode* del que *Dallas* es gran responsable y la *Quality TV*. Mittell, sin embargo, cuestiona este último término: para él, es este un concepto que remite a una cierta actitud ante el medio televisivo más que a una determinada descripción de un tipo de televisión. En palabras suyas:

‘Quality television’ is most usefully understood as a discursive category used to elevate certain programs over other, with such programs united less by a formal or thematic elements than a mark of prestige that reflects well upon the sophisticated viewers who embrace such programming.⁶¹

Así las cosas, en lugar de este término y vinculado a ese nuevo *narrational mode*, Mittell propone el término *Complex TV*, que no predispone o asume una mayor o menor calidad de las ficciones que bajo su paraguas engloba. No obstante, aunque el discurso de Mittell está despojado de esa actitud elitista hacia ciertos programas y series de televisión, establece el período de emergencia de esa *Complex TV* a partir de los noventa, esto es, obviando un período de los ochenta donde series como *Dallas* fueron piedra de toque para el desarrollo y popularización de este tipo de estrategias narrativas⁶².

Si bien es cierto que Mittell destaca la complejidad narrativa de *soaps* de *prime time* como *Dallas* y su papel germinal en la articulación de ese nuevo *narrational mode*, su alusión a ellas (y especialmente, como es el caso que nos ocupa, a *Dallas*) es de manera tangencial y no como un agente fundamental en todo este proceso⁶³.

Asimismo, en línea con esa consideración tangencial de una ficción como *Dallas*, Mittell no incluye a esta última como un ejemplo de *Complex TV*, esgrimiendo razones como la preponderancia de las relaciones entre los personajes sobre el desarrollo del argumento o la falta de una identidad propia de los episodios como resultado de esa vocación de prolongar las

⁶¹ Mittell, Jason, “The quality of complexity”, en su blog *Just TV. Random Thoughts from media scholar Jason Mittell*, 24 de mayo de 2011. <https://justtv.wordpress.com/2011/05/24/the-quality-of-complexity/>[Fecha de consulta: 28/07/2020]. Esta entrada prefigura su publicación *Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling*, Nueva York, NYU Press, 2015.

⁶² Mittell, Jason, “Narrative complexity... *op. cit.*”, pp. 29 y 30.

⁶³ *Ibidem*, p. 32.

tramas prácticamente *ad infinitum*, constituyéndose así cada entrega semanal en “just one step in a long narrative journey”⁶⁴.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que, en una serie como *Dallas*, el desarrollo de los personajes y las relaciones y tensiones que se establecen entre ellos termina por ser, precisamente, el argumento central, algo que no está lejos de otras series a priori alejadas de ella como *Los Soprano*, sean las pretensiones y los resultados en una y en otra más o menos diferentes. De igual manera, aunque esa vocación es cierta y los episodios, por sí mismos, puedan parecer poco relevantes, en la medida en que estos forman parte de un todo narrativo mucho mayor, son indispensables para, como decía Calabrese, reconstruir todo el mapa del edificio y poder así recorrer el laberinto narrativo propuesto por esta serie.

Además, estas dinámicas narrativas laberínticas, unidas a los finales en punta que se articulan en *Dallas* en episodios como el que aquí hemos analizado, nos remiten a lo que Mittell denomina como “narrative special effect”⁶⁵, que sería típico de las series categorizadas como *Complex TV* y que vendría a provocar en el espectador una sensación de asombro parecida a la que provocan los efectos especiales. Mittell destaca como este *narrative special effect* incidiría en la naturaleza construida de la estructura narrativa, lo que nos hablaría de la condición neobarroca de estos artefactos, tanto en cuanto se olvida el realismo “in exchange for a formally aware baroque quality in which we watch the process of narration as a machine rather than engaging in its diegesis”⁶⁶.

Dallas, como veremos, se convertirá en un fenómeno global y demostrará que los espectadores eran capaces de ver y seguir series cuyos episodios remitían a lo que había pasado en la emisión de la semana anterior. Lo hará a través de una ideología alineada (e incluso adelantada) con su tiempo y unos mecanismos narrativos propiamente neobarrocos que nos permiten considerar esta ficción no solo como pieza fundamental para el posterior desarrollo de esa *Complex TV* de la que habla Mittell, sino como *Complex TV* en sí misma.

4. Dallas como fenómeno global

Ndalianis va más allá de lo formal a la hora de comparar el Barroco con el Neobarroco: los paralelismos entre ambos residirían también en el hecho de que se enmarcan en momentos de transición, de transformación cultural y socioeconómica⁶⁷. Por una parte, en el siglo XVII asistiríamos a un período de cambios en el campo de la religión, con la Contrarreforma

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 35.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Ndalianis, Angela, *Neo-baroque aesthetics... op. cit.*, p. 21.

articulada a partir del Concilio de Trento; o en el terreno socioeconómico, con el desarrollo de la clase burguesa y los núcleos urbanos. Estas transformaciones, junto con otras acaecidas en el campo de la filosofía o las artes, nos estarían hablando de la llegada de la modernidad, pero en la medida en que no son mutaciones culminadas sino que precisamente se están produciendo en este siglo (en el que “lo nuevo” no termina de imponerse y “lo viejo” no acaba de irse), el Barroco podría definirse como un periodo de transición⁶⁸.

Por otra parte, es a finales del siglo XX y principios del XXI cuando nos encontramos con el desarrollo de las denominadas como “Tecnologías de la Información y la Comunicación” (TIC), de lo multimedia y lo digital, de la globalización, del corporativismo transnacional y la conglomeración empresarial, de la mecánica cuántica o la teoría del caos⁶⁹; en definitiva, transformaciones todas ellas conducentes a lo que se ha denominado como “posmodernismo”. Es dentro de este escenario posmoderno donde se codifica una determinada producción estética. En palabras de Fredric Jameson:

Lo que ha sucedido es que la producción estética actual se ha integrado en la producción de mercancías en general: la frenética urgencia económica de producir constantemente nuevas oleadas refrescantes de géneros de apariencia cada vez más novedosa (desde los vestidos hasta los aviones), con cifras de negocios siempre crecientes, asigna una posición y una función estructural cada vez más fundamental a la innovación y la experimentación estética.⁷⁰

Así pues, todas estas transformaciones culturales y socioeconómicas que nos permiten hablar de un “posmodernismo” serían las que articulan esa forma neobarroca y, teniendo en cuenta la consideración de lo barroco como un “transhistorical state”⁷¹, las que posibilitan su estabilización como estética o constante formal predominante.

Por tanto, podemos afirmar que las lógicas de la globalización son parte integrante de ese posmodernismo en el cual se enmarca la estética neobarroca a la que aquí pretendemos aproximarnos⁷². Ndalianis destaca cómo, desde los ochenta, los mercados nacionales se han ido integrando en un sistema económico expansivo que conecta nuestro mundo a través de corporaciones multinacionales cuyos intereses están distribuidos en diversos países⁷³. Esto, que es producto del desarrollo de un capitalismo tardío aupado por la ideología neoliberal, determinará, junto a las posibilidades conectivas ofrecidas por la mencionada evolución de las TIC, la articulación de dicha globalización.

Es en el marco de este clima transnacional donde una serie como *Dallas* se convirtió en un fenómeno global. Precisamente lo hará a partir del episodio “Una familia dividida”, donde

⁶⁸ *Ibidem*, p. 22.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Jameson, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 18.

⁷¹ Ndalianis, Angela, *Neo-baroque aesthetics... op. cit.*, p. 5.

⁷² *Ibidem*, p. 36.

⁷³ *Ibidem*.

ese final en punta provocará la intriga de muchos espectadores de distintos países. La “Dallas-manía”⁷⁴ era ya una realidad: personalidades como el expresidente estadounidense Gerald Ford o la Reina Madre Isabel preguntaban a ciertos actores de la serie quién había disparado a J.R., mientras que un espectador inglés de la ficción ofrecía a Mary Crosby un millón de dólares si se lo comunicaba⁷⁵. Por su parte, revistas como *Time* o *People*, incluirán la ubicua pregunta con la imagen de J.R. en la portada de alguno de sus números del año 1980.

No obstante, *Dallas* se consolidará como un fenómeno global con la emisión del cuarto episodio de la cuarta temporada, “¿Quién lo hizo?”, donde se daba resolución al misterio de quién había atentado contra la vida de J.R. Aunque muchos televidentes se sintieron decepcionados con la resolución del enigma⁷⁶ (en línea con lo que comentábamos de que el placer de recorrer el misterio es mayor que el placer de resolverlo), dicho episodio será visto por más de 83 millones de personas en Estados Unidos (donde se posicionó como la emisión televisiva más vista hasta ese momento), y aproximadamente por 350 millones de espectadores distribuidos en cincuenta y siete países⁷⁷. Más allá de este episodio, la “Dallas-manía” llegará a más de noventa regiones (como Hong Kong, Australia o Turquía), e incluso se observarán fenómenos sociológicos del orden de calles vacías y reducciones en el consumo de agua cuando se emitía un nuevo capítulo⁷⁸. Así pues, *Dallas* no era solo una serie tremendamente popular, sino un fenómeno cultural instalado en la conciencia colectiva de su tiempo⁷⁹.

Como ya hemos apuntado, precisamente este alcance de *Dallas* le acarreará un decidido rechazo por parte de los círculos más elitistas de la Europa Occidental, donde su popularidad era considerada una preocupante expresión de la influencia del capitalismo consumista estadounidense en la cultura popular, y en ese sentido, una verdadera amenaza para la identidad y la cultura nacionales de los distintos países a donde esta serie llegaba⁸⁰. A este respecto, resulta representativo el ejemplo de Jack Lang, ministro de Cultura francés durante gran parte de los ochenta, el cual, durante una conferencia en París en la que estaban presentes intelectuales como Susan Sontag o Ettore Scola, declaró que esta ficción era el símbolo del imperialismo cultural norteamericano⁸¹.

Ien Ang disientirá con tal calificación. Ella parte de la idea de que en el escenario de la globalización no podemos pensar en los términos de centro-periferia inherentes al concepto de “imperialismo cultural”, sino en flujos culturales transnacionales en los que, si bien Estados Unidos continúa detentando un enorme poder económico que se traduce en la preponderante

⁷⁴ Marshall, Max, “Dallas at 40... *op. cit.*, párr. 86. «<https://www.texasmonthly.com/the-culture/dallas-at-40-the-inside-story-behind-the-show-that-changed-texas-forever/>» [consultado el 26 de abril de 2021].

⁷⁵ *Ibidem*, párr. 77.

⁷⁶ *Ibidem*, párr. 86.

⁷⁷ Fisher, Maryanne L., “Why Who Shot J.R. Matters”, en *Review of General Psychology*, 2 (2012), pp. 200-207. <https://doi.org/10.1037/a0027915>

⁷⁸ Ang, Ien, *Watching Dallas...op. cit.*, p. 1.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 5.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 2.

⁸¹ *Ibidem*.

circulación de sus imágenes a lo largo del mundo, estas últimas se mueven de forma policéntrica tanto en cuanto estamos ante un mundo interconectado e interdependiente, a partir del cual, y aunque parezca paradójico, aflora una revitalización de la importancia y la diferencia de las identidades nacionales frente a la hegemonía norteamericana⁸².

Ante esta simultánea homogeneización y heterogeneización propia de la cultura global, *Dallas* no se presentaría como símbolo del imperialismo cultural estadounidense; de hecho, para Ang, esta serie prefigurará la disolución parcial de la hegemonía de los Estados Unidos en la franja del *prime time* televisivo mundial⁸³. A través del fenómeno de la glocalización, que la autora define como “the indigenisation of imported conventions and genres to suit the cultural tastes, knowledges and concerns of the local”⁸⁴, el éxito mundial de *Dallas* conducirá a la producción de *soap operas* inspiradas en esta ficción por parte de las distintas industrias televisivas nacionales de la Europa Occidental, que resultaron ser mucho más populares entre las audiencias locales que las series norteamericanas. Así, eran producciones estandarizadas, que seguían las convenciones del formato *soap opera*, pero cuyos contenidos narrativos estaban adaptados a las historias, tradiciones e identidades locales.

Dos ejemplos de este fenómeno que señalamos podemos encontrarlos a nivel nacional, si bien en formato filmico: nos referimos a las películas *Le llamaban J.R.* (Francisco Lara Palop, 1982) y *J.R. contraataca* (Francisco Lara Palop, 1983). Aunque se tratan de parodias de la serie, en ellas se observan las dinámicas de la glocalización: aprovechan los lugares comunes y el reclamo del personaje más seguido de *Dallas* para rentabilizar películas adaptadas a la cultura española, lo cual es observable, por ejemplo, en que la acción en el primer film se enmarca no en un rancho, sino en un gran cortijo andaluz.

5. Conclusiones

Sirviéndonos del episodio “Una familia dividida”, hemos comprobado cómo *Dallas*, a través de su ideología, reflejará las tensiones propias de un tiempo de transformación hacia un mundo posmoderno en que la estética neobarroca encuentra expresión y donde la promoción del individualismo que representa J.R. es el principal credo dentro del proyecto neoliberal. Asimismo, nos hemos servido del final en punta que se articula en dicho episodio y de la repercusión sociocultural que a partir del mismo *Dallas* tendrá para tratar las dinámicas neobarrocas de la serialidad y de la globalización que están presentes en el universo interno y

⁸² Ang, Ien, “Television fictions ... *op. cit.*, p. 24.

⁸³ *Ibidem*, p. 25.

⁸⁴ *Ibidem*.

externo de la serie, respectivamente. Vista la importancia de esta ficción no solo para su tiempo sino también posteriormente, estamos de acuerdo con la afirmación de Ang de que *Dallas* posee “a mythical status [...] in global popular culture”⁸⁵.

No obstante, es importante tener en cuenta que *Dallas* no se acaba ni se limita a la serie que aquí hemos tratado; su universo extenderá sus confines al *spin off* *Knots Landing* (CBS, 1979-1993), siendo uno de sus protagonistas Gary Ewing (Ted Shackelford), hermano de J.R y Bobby (los cuales harán cameos en la ficción); y a través de telefilms para la CBS como *Dallas: The early years* (Larry Elikann, 1986), *Dallas: El regreso de J.R.* (Leonard Katzman, 1996) y *Dallas: La guerra de los Ewing* (Michael Preece, 1998). Aparte de todo esto, en 1980, la empresa SPI lanzará un juego de rol de mesa denominado *Dallas: The television role-playing game*; de 1981 a 1984, *Los Angeles Times Syndicate* producirá historietas inspiradas en la serie para varios periódicos; mientras que, también en 1984, Datasoft pondrá a la venta el videojuego *The Dallas Quest*. De forma más reciente, concretamente en 2012, *Dallas* tendría una continuación en la serie homónima emitida por la TNT. Por si todo esto fuera poco, el éxito de la ficción conllevó que otras *networks* quisiesen reproducir la fórmula, encontrando el caso más representativo en *Dinastía* (ABC, 1981-1989). Calabrese hablará de la relación existente entre estas dos ficciones como un reflejo de “la identidad de varios diversos”, en tanto que son productos presentados “como diferentes de un original, pero que resultan, al contrario, idénticos”⁸⁶.

Estas expansiones del universo narrativo de *Dallas* a través, incluso, de varios medios, está aludiendo a esa estética de la repetición que, a su vez, conllevaría un policentrismo o polidimensionalidad propia de la era neobarroca: ningún centro narrativo domina al otro, todos conviven y configuran la franquicia de *Dallas*, asistiendo a un proceso orgánico de interacción serial e intertextual⁸⁷. Es así como un fragmento de dicha franquicia no es simplemente un producto autónomo, sino que se inserta dentro de un “todo” policéntrico. De esta manera, un capítulo de *Knots Landing* no es simplemente eso, sino que es parte del universo de *Dallas*. No obstante, ese “todo” puede ser a su vez fragmento de un “todo” todavía mayor: dicho universo, por ejemplo, se puede integrar como una constelación del mundo “*soap opera* de *prime time*” junto con *Dinastía* o *Falcon Crest* (CBS, 1981-1990), generándose así conexiones laberínticas entre todas estas narrativas articuladas a través de diferentes formatos y medios⁸⁸.

“Estética de la repetición”, “policentrismo”, “narrativas transmedia” o “serialidad”: todos estos conceptos forman parte de un vocabulario neobarroco que viene desarrollándose desde los ochenta, especialmente en una industria del entretenimiento articulada a partir de los imperativos económicos derivados de la globalización, el corporativismo multinacional y, en fin, la conglomeración empresarial⁸⁹. Este modelo posfordista basado en la horizontalidad

⁸⁵ *Ibidem*, p. 20.

⁸⁶ Calabrese, Omar, *La era neobarroca... op. cit.*, p. 47.

⁸⁷ Ndalians, Angela, *Neo-baroque aesthetics... op. cit.*, p. 64.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 66.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 38.

empresarial ha ido desplegándose en sincronía con el paso de las décadas y el avance de la tecnología: la conectividad global ha evolucionado y junto a ella lo han hecho distintos medios en los cuales los movimientos policéntricos neobarrocos se intensifican.

Una muestra de esto la encontramos en el auge de las plataformas; Disney +, por ejemplo, aglutina y serializa distintos universos (Star Wars, Marvel, Pixar), producto de la compra de estas franquicias por parte del conglomerado que supone The Walt Disney Company. Esto se constituye como otro ejemplo más de la intensificación de la estética neobarroca en nuestros tiempos a la par que un vívido reflejo de que, más que enfrentarnos a obras o intérpretes como tal, lo hacemos con “processes, flows, and interpretative drifts that concern [...] the totality of messages that circulate in the area of communication”⁹⁰. Es precisamente en (y por) este marco histórico-cultural que una aproximación al Neobarroco a partir del rescate de una obra clave dentro de esta estética como *Dallas* resulta, a nuestro juicio, no solo pertinente, sino también necesaria, para ayudarnos a desentrañar los mecanismos de funcionamiento de nuestro tiempo posmoderno.

⁹⁰ *Ibidem*, pp. 71 y 72.