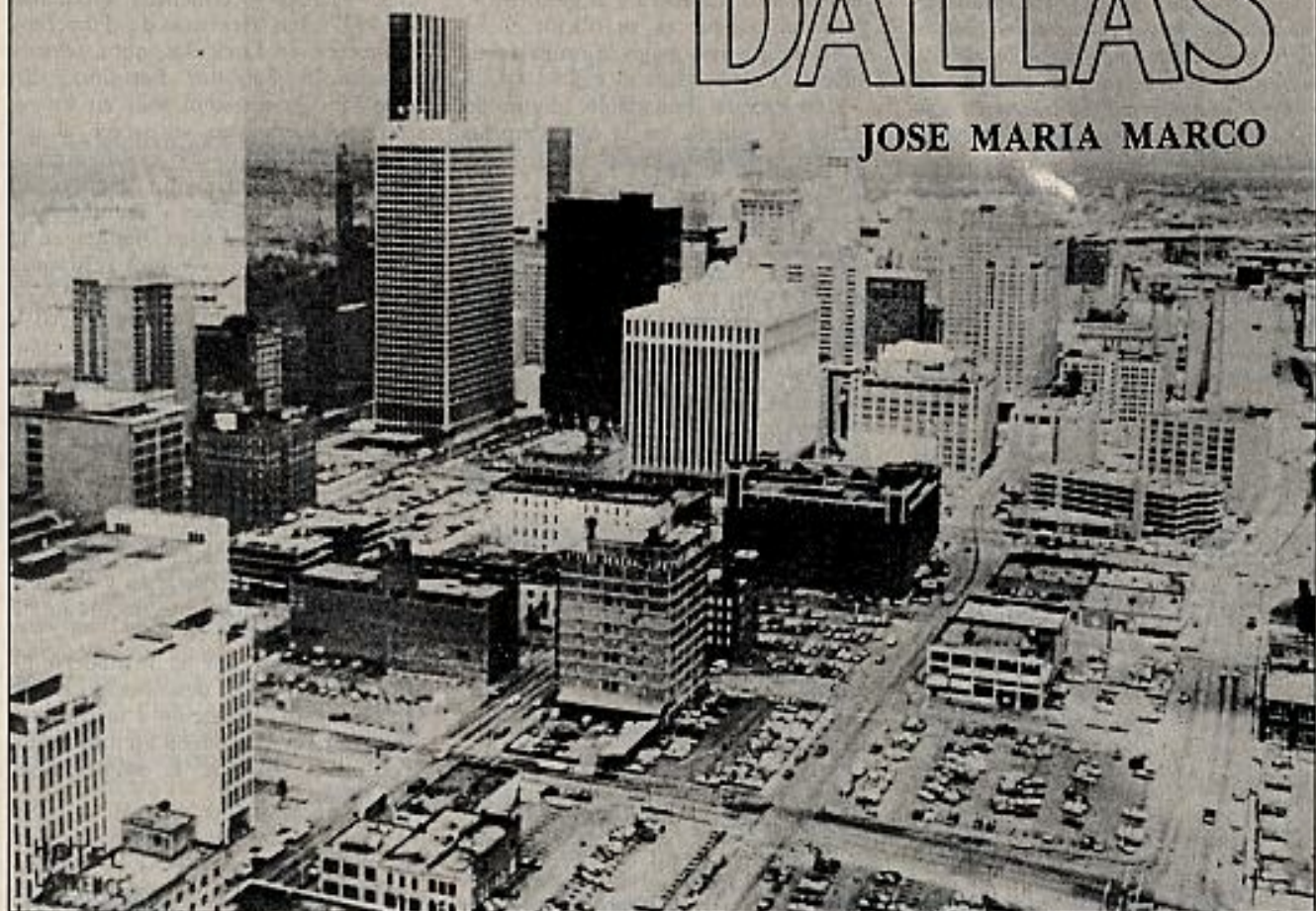


DALLAS

JOSE MARIA MARCO



«El éxito de Dallas significaría que por una vez parecen reconciliados en una audiencia estimada en más de 300 millones de personas, todas clases de tendencias y maneras de vivir.»

CON ocasión de la reciente reposición por la tv francesa de *Dallas*, un crítico francés de izquierdas calificaba la serie como uno de los pocos telefilms americanos realmente interesantes. También en París, Georgina Brandolini, relaciones públicas de la firma Valentino, declaraba que *Dallas* era la serie más fascinante que había visto nunca. El éxito de *Dallas* es tal que por una vez parecen reconciliados, en una audiencia estimada en más de 300 millones de personas, toda clase de tendencias y maneras de vivir. No es que el fenómeno constituya una gran novedad pero, por su complejidad, merece una atención más cuidadosa que la que normalmente se le presta.

La prehistoria

Dallas City fue fundada en 1841, cinco años después de que Texas

fuera declarado Estado independiente tras la victoria del general Sam Houston contra los mejicanos en San Jacinto. En 1845, Texas quedaba integrado como un Estado de pleno derecho a la Unión, aunque casi inmediatamente después se uniera a los secesionistas. Estado fronterizo por excelencia, Texas vuelve a participar en la guerra contra Méjico para la anexión de los territorios del Oeste, lo que hoy constituye el Estado de Nuevo México. La publicación en 1901 de la novela *El Virginiano* asegura a la mitología de la frontera un puesto en la historia, y aunque Texas fuera desde muy temprano un estado algodónero, con un porcentaje respetable de esclavos, el encanto decadente y cultivado de la aristocracia sureña no responde bien a su imagen de marca. De hecho, es otra aristocracia, la del rancho, la que caracteriza la tierra tejana. Y desde esa otra clase, el cowboy aparece más como un asalariado, a quien se le reconocen ciertos derechos al nomadismo y al esparcimiento, placeres de los que pueden participar con magnanimidad republicana el propietario de la tierra y del ganado.

Ellie Southworth, la abuela matriarca de *Dallas*, pertenece a esta aristocracia, tradicionalmente cerrada en sí misma, y que asegura tanto el mantenimiento de un orden social basado en la propiedad de la tierra como la riqueza de las ciudades, entre ellas Dallas. Hija de rancheros, heredera única del rancho Southfork, la familia Ewing admira en ella la rudeza, la falta de compasión, la capacidad, demostrada, de defender con las armas en la mano sus propiedades y de recuperar, con el látigo si hace falta, el amor de su marido. Para subrayar la dureza que su suavidad de viejecita adorable apenas disimula, la actriz Barbara Bel Geddes declara a un periodista que le pregunta sobre la posibilidad de tener en la vida real una nieta como Lucy Ewing: «La mataría. Su conducta es inadmisibile.»

La serie televisiva no es tan explícita como *Dallas*-novela respecto a los orígenes de la familia Ewing-Southworth. Tras la muerte de su padre, Ellie traiciona su espíritu por amor a Digger Barnes, consintiendo en la perforación de sus tierras ante la esperanza de encontrar petróleo. El

descubrimiento de la nueva fuente de riqueza ha sacudido todo el sistema social tejano, y si Ellie Southworth se siente atraída por Digger Barnes, el excavador pionero e intuitivo, es porque éste es un perdedor nato, al concederle al petróleo, como ella hace con la tierra, un valor fetichista. No hay por lo tanto contradicción alguna en que Ellie, arruinada por Digger Barnes, caiga directamente en los brazos de Jock Ewing, el cual no está en absoluto enamorado del petróleo si no es inmediatamente traducible en dólares. A cambio de entrar en

el club cerrado de la oligarquía terrateniente, Jock Ewing acepta no explotar la riqueza petrolífera del rancho Southfork, que se convierte finalmente en un territorio tradicional y sagrado por el que fluye, limpio, el dinero de la Ewing Oil.

Metroplex y la Ewing Oil

Este fascinante escenario responde bastante bien a lo que ha sido el

desarrollo de Dallas en el siglo XX. Hasta 1920 concentra la riqueza ganadera y agrícola de la región, y desde entonces, con el boom petrolífero, su crecimiento ha acabado por absorber la vecina Fort Worth, a treinta kilómetros, en el actual conglomerado urbano denominado Metroplex. Dallas es una ciudad tradicionalmente rica —el más alto nivel de vida de Estados Unidos—, con abundantes flotillas de Mercedes y Rolls, con una mayoría de trabajadores en el sector terciario y algunos signos de muy alta civilización, como el porcentaje (52 por ciento) de mujeres trabajadoras, sólo superado por Washington D.C. La enorme expansión de los años 60 y 70, con una industrialización rápida especializada en tecnología de punta concede un nuevo protagonismo a los terratenientes. Las ciudades tejanas son, también tradicionalmente, las de mayor tendencia a la ocupación en extensión del suelo, batiendo todos los records mundiales en cuanto a baja densidad de población en zonas urbanas.

En la serie es Bobby Ewing quien se va a ocupar de este sector, fundamental en una región en plena expansión económica y demográfica. La oligarquía dallasita, que evidentemente controla los resortes del poder municipal, ha sabido de todos modos organizar la construcción y el cuidado de la ciudad y, siguiendo planes urbanísticos trazados con rigor desde hace años, ha hecho de Dallas uno de los mejores ejemplos de urbanismo moderno. Y como Houston, aunque esta, con el nuevo boom petrolífero de los 70, haya crecido tan monstruosamente que algunos de sus barrios se hundían rápidamente en el suelo, Dallas, la «Suiza tejana», ha emprendido también la construcción de proyectos espectaculares, como el gigantesco aeropuerto internacional, el mayor del mundo, el «city hall» diseñado por I. M. Pei, un nuevo museo y una nueva sala de conciertos. «Lo que es bueno para el business es bueno para Dallas», declaró a *Actuel* el alcalde de la ciudad, y el conflicto entre J.R. Ewing y su hermano menor Bobby se puede encuadrar dentro de la lucha entre el capitalismo salvaje y una cierta necesidad de ordenación social y económica. Pero más que las tendencias socialdemócratas, Bobby, antiguo relaciones públicas de la Ewing Oil, utiliza un sistema de valores que J.R. no conoce. En realidad Bobby Ewing es un romántico: tan profundamente arraigado se siente a la tierra que acaba dedicándose al rancho y ocupándose de una empresa constructora. Es ese impulso el que le lleva a enamorarse perdidamente de una Barnes, tal y como su madre se enamoró del padre de Pamela. Ese mo-



«Ellie Southworth, la abuela matriarca de Dallas es hija de rancheros y pertenece a una aristocracia tradicionalmente cerrada en sí misma.»



«A cambio de entrar en el club cerrado de la oligarquía terrateniente Jock Ewing acepta no explotar la riqueza petrolífera del rancho.»



«J.R. no siente el más mínimo apego a la tierra, para él no existe frontera alguna entre el deseo y el dinero.»



«Bobby es un romántico profundamente arraigado a la tierra y utiliza un sistema de valores que J.R. no conoce.»

DALLAS

viimiento de interiorización va acompañado también de una brutalidad irreprimible por momentos. En la serie, esta característica está capitalizada por su hombría, pero en la novela J.R. recuerda con respeto la escena infantil en la que Bobby le persiguió por el rancho con un cuchillo de cocina en la mano, con la explícita intención de matarlo. El barniz socialdemócrata de Bobby Ewing queda así ampliamente compensado —su paso por Vietnam no mejoró las cosas— por su primitivismo.

Barbarie que su hermano no comparte. J.R. no siente ya el más mínimo apego a la tierra: ni su libido tiene una dirección precisa, ni existe frontera alguna entre el deseo y el dinero. J.R. es el capitalista puro, sin escrúpulos morales, el mismo que ha hecho de Dallas una ciudad en la que la diferencia de renta entre la población blanca anglosajona y la chicana es brutal, en la que los transportes públicos son un sueño y en la que hablar de sindicatos es hablar de seres extraterrestres, porque «en Dallas nadie hace política». También, por supuesto, una ciudad con uno de los índices de crecimiento más alto y uno de los índices de desempleo (menos del 5 por ciento) más bajo de Estados Unidos. Pero, a diferencia del buen salvajismo de Bobby, dispuesto a manifestarse en cualquier momento, J.R. domina otro código de conducta que le induce a situar la violencia fuera de sus oficinas y fuera del rancho Southfork, donde los patriarcas Ellie y Jock desean preservar la paz familiar. Exactamente tal y como los que en Dallas han tenido éxito tienden a

olvidar los inmensos suburbios de chicanos y negros o las policías privadas que resguardan los barrios acomodados de una violencia que produce en un año el mismo número de crímenes que los cometidos durante el mismo tiempo en todo el territorio francés.

La tentativa está evidentemente condenada al fracaso. De otro modo no existiría ni la actual Dallas ni, y de ahí el realismo del telefilm, la propia serie. Pero el proyecto sostiene su misma idea. Dallas es también la ciudad «tristemente famosa», como dicen algunas enciclopedias, por el asesinato, el 22 de noviembre de 1963, del presidente J. F. Kennedy. No es que se produzcan fenómenos de culpabilidad colectiva, borrados con la edificación del también gigantesco monumento al presidente muerto, en el que se exhibe ostentosamente el rifle de Lee Oswald, pero el crimen la convierte en el escenario perfecto para la serie. Más que un escenario, Dallas es un personaje más, que aparece presentada en los genéricos prácticamente igual que los demás actores, y cuya funcionalidad formal se reduce a unos cuantos exteriores una y otra vez repetidos, con figurantes —dallasis auténticos— deambulando como zombies en un discreto segundo plano. La elegancia neutra propia de los mejores telefilms impide que Dallas se convierta en un exorcismo o en un panfleto turístico. La serie podría desarrollarse en Houston o en Austin, pero sin la sangre del presidente Kennedy el verdadero escenario del telefilm, el rancho Southfork, sería simplemente el escenario de una monstruosidad americana más y no el

de una tragicomedia universalmente reconocida como capitalista.

Una familia no muy feliz

El viaje de Dallas al rancho es el paso de un escenario mítico a uno estrictamente teatral. También de forma característica del género telefilm, los interiores están tratados de una forma apenas disimuladamente escénica. La familia Ewing se mueve en él sin salirse de los cánones de la alta comedia, con su reparto de territorios reconocibles, sus múltiples puertas e incluso, los signos de dinero indispensables para sustituir eficazmente la exhibición de superlujo esperable en la vivienda de unos tejanos multimillonarios. El episodio en el que Sue Ellen decide separarse de su marido para irse a vivir con Cliff Barnes y durante el cual obliga a J.R. a aceptar la paternidad del hijo de su enemigo político más encarnizado supera incluso ese carácter para convertirse, más que una obra de pura crueldad mental a lo Tennessee Williams en un drama de la conciencia propio de Henry James. Pero gracias a J.R. —Larry Hagman se merece los 100.000 dólares que, se dice, cobra por episodio— queda instaurada la común infelicidad que justifica, si no moralmente, sí en la práctica, cualquier brutalidad. «Esta noche soy feliz porque todo te ha salido mal», le decía hace poco tiempo Sue Ellen a J.R. Esa parece ser, al límite, la única felicidad posible en la familia Ewing.



«Sue Ellen, mujer objeto.»



«Pamela Barnes: la más humana.»



«Lucy: la perversa ingenua.»



Dallas es la ciudad «tristemente famosa» por el asesinato del presidente Kennedy, lo que la convierte en el escenario perfecto para la serie.

de la serie, y basado en sus primeros guiones, omite cualquier descripción y, más aún, cualquier caracterización de los personajes. Los solos nombres propios bastan para que el lector pueda formarse una imagen suficiente de cualquier situación.

El recurso a los referentes puros, en vez de acudir a creaciones propias, es característico del bestseller. Pero aquí alcanza grados insospechados, precisamente por la perfecta adecuación del material novelesco al dejá vu de la serie: el efecto de realidad que ésta proporciona a la novela es tal que cuando la imagen del libro y la de la serie no corresponden —como ocurre durante el noviazgo de Ellie Southworth y Jock Ewing— el libro se convierte en una pura estridencia. Pero estos fallos, a pesar de lo divertidos que puedan ser, no tienen ninguna importancia, como no la tienen la por momentos genial traducción española: el original no debe ser mucho mejor. Lo interesante es ver cómo ese efecto de realidad se produce también en otros aspectos que no son los de la relación serie-libro, aunque difícilmente hubieran podido funcionar así si no es a partir de esa relación. El que el lector domine las referencias con la misma, o mayor, maestría que el propio autor parece haber sido tenido en cuenta en la misma redacción del libro. Así, el autor abdica incluso de esa función, plenamente aceptada en un principio, de resorte entre el lector y el referente, con lo cual el sobreentendido, descontextualizado, adquiere una nueva categoría literaria, próxima en su mecanismo a la que la televisión impone, por así decirlo, a quien aparece en la pequeña pantalla: «Estuvo por volverse y abofetearla, coger la cama y ponerla patas arriba y tirar la lámpara de noche por la ventana o algo por el estilo.» Que la complejidad de *Dallas* pueda ser capaz de producir nuevos modos de expresión cultural y artística debería inducir a considerar las series televisivas como algo más que un curioso síntoma fácilmente encuadrable en simplistas sistemas semiológicos. Aunque, en un país en el que todavía se discute la capacidad creadora de Calderón de la Barca, conceder una importancia cualquiera a un telefilm puede parecer, más que nada, el gesto propio de un futuro refugiado político. ■ J.M.M.

alejada sin embargo, de cualquier sordidez humanista. Para evitarlo está, además de la proyección social que le confiere Dallas, la presencia de J.R., un personaje que perturba los cánones más asentados del melodrama familiar. No es ninguna novedad que la familia sea el espacio ideal para la inmoralidad, o que las relaciones familiares encuentren en el chantaje su más perfecta actualización. Lo que sí es más fascinante es que un sólo personaje, que funciona como capitalismo puro, y sin heroicidades históricas de ningún tipo, sea quien de sentido a la familia y a la serie como tal y que ese sentido no sea otro que el de la monstruosidad. Gracias a él, todas las figuras estelares que pueblan *Dallas* —la ranchera Ellie, el capitalista Jock, el buen salvaje Bobby, la mujer objeto Sue Ellen, la perversa ingenua Lucy, el cowboy Ray Krebs, el político Cliff Barnes— pueden desarrollar al máximo su latente capacidad de maldad, sin que su ser mítico quede totalmente pervertido o desvirtuado. El papel de Pamela Barnes es precisamente el de suministrar (a veces salvar) a la máquina J.R., en el interior de la familia, el material humano que este necesita para que quede cumplida su vocación. De hecho su entrada en escena, con la que se inicia la serie, es tan históricamente incorpórea como lo pueden ser la aparición del lenguaje o el grado cero de la escritura. De ahí que Victoria Principal cobre bastante menos que Larry Hagman —19.000 dólares— por episodio. Tal y como dice Sue Ellen en *Dallas*-novela al iniciar un striptease público montada a caballo (dirigiéndose a Bobby): «¿Te imaginas a Lady Godiva desnuda antes de montar a caballo?»

Al mismo tiempo, esta nueva manipulación de mitos culturales tiene la virtud de humanizarlos, gracias a una incipiente complejización. La interpretación, que no responde a ninguna característica psicológica hasta ahora conocida, da la medida del juego: perfectamente adaptados a la imagen característica que tiene que dar, los

actores irrumpen de vez en cuando con gestos personales que nada tienen que ver con el papel pero que no son en absoluto chirriantes con respecto a la creación del personaje. Andy Warhol utiliza una idea parecida en una de sus últimas series, en la que confiere unos rasgos característicos y discutibles a *Mitos* como Drácula, o Papá Noel. Clásicamente televisivo, pero aquí redoblado, el mecanismo hace, de forma puramente apriorística, una estrella de cualquier actor, sin que tenga en absoluto necesidad ni de comportarse como tal ni, mucho menos, de serlo realmente, en el sentido cinematográfico de la palabra que, desde este punto de vista, aparece como atrocamente fetichista.

El bestseller televisivo

El hecho es tanto más chocante cuanto que el éxito de *Dallas* ha provocado la aparición de una novela de idéntico título firmada por Lee Raintree. Para atraer el interés, el libro se inicia muy atrás, con la muerte del padre de Ellie Southworth, para seguir después, paso a paso, el desarrollo de la serie. Pero como principal aliciente, *Dallas*-novela cuenta con la explícita violencia, y la no menos explícita sexualidad de sus protagonistas. El carácter bestial de la historia queda resaltada hasta el punto de que, con pretexto de incorporar la tierra tejana a la historia, todo acontecimiento sexual está tratado con metáforas hípicas. Y gracias a las «potrancas», las «espuelas», los «relinchos» y los «galopes», el posible efecto del libro se diluye del todo como, a pesar de la insistencia, se diluye también cuando, tras la lectura del libro, se vuelve a la serie. Siempre queda, evidentemente, el encanto de asistir a una buena sesión de situacionismo, pero se trata de un placer estrictamente intelectual y que necesita además un trabajoso derroche de imaginación. Más apasionante es ver de qué manera el libro, escrito después