

y, finalmente, se recogen los resultados de la tabulación de la encuesta.

No queremos terminar sin señalar que la presente obra constituye un primer paso importante en el análisis empírico de nuestra realidad empresarial y de la dirección de la misma, tema sobre el que no existen investigaciones desde una perspectiva económica, pues los trabajos realizados hasta la fecha emplean con preferencia un enfoque de tipo sociológico (3). Sin embargo, creemos que es necesario profundizar en el examen de algunos aspectos que no aparecen suficientemente explicitados —y el mismo autor es consciente de ello—, como pueden ser, entre otros varios reseñables, la delimitación de la figura del gerente en las distintas formas que adopta y, también, la estructura de poderes de la empresa, que necesita de un más amplio ahondamiento que nos descubra el verdadero centro decisorio y nos revele las razones por las que se adoptan unas determinadas decisiones. ■ JOSE MIGUEL FERNANDEZ PEREZ.



La debilidad de las imitaciones

Como en sus películas anteriores, «The Deadly Companions», «Mayor Dundee» o «Grupo salvaje», parece ser que de nuevo Sam Peckinpah ha tenido problemas con los productores. En su última obra,

(3) Pueden verse, por ejemplo, los estudios de J. J. Linz y A. de Miguel o los de J. C. Castillo.

«Pat Garrett y Billy the Kid», el montaje definitivo de la película, según se cuenta, no es suyo, y el guión propuesto por él fue mutilado y tergiversado de acuerdo a lo que los productores consideraron un fruto de mayor rentabilidad. Esta situación explica muchos aspectos de la película, que puede ser considerada como uno de sus títulos menores, como un trabajo que se separa de la autenticidad que Peckinpah ha reflejado en sus mejores obras («Duelo en la Alta Sierra», «Junior Bonner») para servir de caricatura del autor. Donde en otro momento la poética de Peckinpah surgía de una necesidad de expresión, en este título se impone desde fuera, como un emblema que debe ser reconocido.

Hay críticos que sitúan también «La huida», su película anterior, en esta nueva perspectiva de Peckinpah, con lo que la figura del realizador inicia lo que quizá pueda entenderse como un decantamiento. Habrá que aguardar, sin embargo, sus siguientes títulos para determinar la exactitud de este supuesto; cualquier autor, cualquier filmografía viene repleta de «baches» y momentos de confusión. Peckinpah no tiene por qué estar excluido de esta regla.

«Pat Garrett y Billy the Kid», por lo que tiene de simple enunciado de una vieja temática, que no hace progresar lo que antes fuera una meditación sobre la vejez y sobre la marginación de unos hombres enclavados en conceptos de la vida más románticos y menos organizados que los presentes, puede hacer suponer que la óptica de Sam Peckinpah se va limitando a un desgarramiento sentimental que quiere superar con la protesta de su violencia, sin que la riqueza de una cotidianeidad reflexionada haga evolucionar su perspectiva. Es esta la impresión que me produjo su «Pat Garrett...», aunque en esta película se incluyan fragmentos

(como el de la muerte de Billy) que puedan formar parte de lo mejor de su autor. Pero la lenta persecución que realiza Pat Garrett no conduce a Peckinpah a un desvelamiento de la nueva estructura del mundo que este personaje vive, salvo en pequeños y sólo apuntados pasajes. El drama del hombre que debe ir aniquilando a cuantos fueron sus amigos por respetar una ley en la que no cree excesivamente, queda diluido, a mi juicio, en un esteticismo poco clarificador. En esa ambigüedad se sitúan igualmente algunos personajes de la película, cuya motivación dramática parece consistir tan sólo en la de su tonta explotación comercial. No es sólo el caso de Bob Dylan o Kris Kristofferson, sino también el de varios secundarios.

Se apuntan así de nuevo las exigencias comerciales de un producto del que quizá Peckinpah no es tan responsable como en ocasiones anteriores. Valga como parentesis de espera, ya que aun sin haber alcanzado un grado de indiscutibilidad, Peckinpah no es un autor a marginar. ■ DIEGO GALAN.

«Rondó» de un paisaje inanimado

Creo que es el tema del vacío aquel que podríamos considerar como básico dentro de «Nathalie Granger», de Marguerite Duras. Vacío temporal, vacío de sentimientos, vacío de expresión, el mundo de la escritora-realizadora francesa se ajusta a una mirada sobre la realidad que insiste en la desdramatización de los hechos y vivencias como elemento fundamental. Prolongación de sus constantes novelísticas, el cine de la Duras parte de una fidelidad a las estructuras espaciales y temporales de lo cotidiano para efectuar, a partir de ella, una reconstrucción que se aleja de

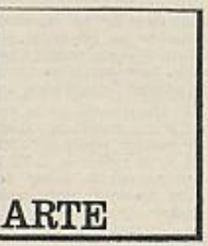
los moldes habituales del realismo merced al empleo de un método que distorsiona los signos externos de los comportamientos de sus personajes. Así, en «Nathalie Granger» se arranca de un respeto absoluto a lo objetivo, guardando incluso con minuciosidad casi total las tres unidades de espacio, tiempo y acción, para después imponer una voluntad distanciadora sobre las idas y venidas de cuantos seres aparecen en la pantalla. Recuérdese la exactitud maníaca con que los autores del «nouveau roman» francés —y Marguerite Duras figuró a la cabeza de ellos junto a Robbe-Grillet, Butor y Claude Simon, con Nathalie Sarraute como predecesora— situaban el escenario de sus narraciones, la precisión hasta numérica con que objetos y personas quedaban insertos en él. Se describía el detalle más nimio de un velador, el pliegue sólo apuntado del rostro de una mujer o la distancia en centímetros que separaban a un objeto de otro. En lucha abierta contra la conducción del relato por parte de su creador en términos impresionistas, subjetivos o psicológicos —propios de la novela tradicional—, los mantenedores del «nouveau roman» se erigían en frios notarios de una situación aislada, como si la enumeración judicial de un acta de embargo reflejara mejor la realidad que la valoración creativa de los datos extraídos de ella por un determinado artista.

Este enfoque notarial conduce a una cosificación en la que seres humanos y animales aparecen tratados de la misma forma y a idéntico nivel que los objetos. Todos ellos no son más que puntos de referencia, simples presencias físicas que componen y ajustan un decorado. Las dos mujeres y las dos niñas que figuran en el centro de «Nathalie Granger» no son sometidas por la Duras a un tratamiento distinto que el que recibe la

mesa de comer, el pasillo de la casa, el gato, el piano o el estanque del jardín. Todos vienen valorados en cuanto meros volúmenes que, inertes o dinámicos, configuran una iconografía que el film traslada a celuloide. Incluso el tiempo y el espacio no se nos dan como algo vivenciable, habitable, sino como dos coordenadas rígidas que delimitan con exactitud inamovible ese decorado que citábamos. Es un mundo cristalizado, pues, el que se nos pone ante los ojos, un mundo subsumido en su propia inercia que nada de especialmente significativo comunica al espectador.

De la formulación estética de dicho mundo dependerá, en última instancia, la validez o inutilidad del planteamiento previo. Y hay que decir que Marguerite Duras ha avanzado considerablemente por este camino desde su realización anterior, «Jaune le soleil» (1971), precedida por «La música» (1966) y «Détruire, dit-elle» (1970) en la trayectoria de la cineasta. Fundamentalmente en la primera mitad de «Nathalie Granger» (1972), consigue imágenes sugerentes, abiertas en distintas direcciones por la que puede acceder el espectador, ricas en su composición y dimensión plásticas, a lo que no es nada ajena la excelente fotografía de Ghislain Cloquet, habitual operador de Bresson y de Delvaux, autores de expresión no totalmente alejada de la de la Duras. Cuyas imágenes, por otra parte, se estructuran conforme a un ritmo musical de enorme lentitud, con ausencia de pasajes significativos en beneficio del tiempo muerto y de la repetición insistente. La entrada y salida de los personajes se efectúa, por ejemplo, de manera similar a la de las frases musicales de un «rondó», caracterizado por un núcleo central en torno al que la anécdota se repite cíclicamente. Sólo en este pa-

raquelismo hallo justificación a determinados elementos del film, como el personaje del viajante de comercio (en notable interpretación de Gérard Depardieu), cuya arbitraria inserción en la anécdota vendría motivada por ese su carácter de «pivote» estructural. Además, creo que también Marguerite Duras utiliza unos términos de comunicación con el público que podrían calificarse de «musicales», dado que es sobre la abstracción y no a partir del contenido narrativo de las imágenes, sobre las posibilidades de fabulación subjetiva del espectador desde las sugerencias que le son presentadas, como la cineasta ha planteado su película. Acercamiento éste que me parece interpretar mejor «Nathalie Granger» que hablar de «experimento de lenguaje» o describir unos procesos psicológicos aquí sin relieve ni importancia. ■ FERNANDO LARA.



En mi prólogo al catálogo de su actual exposición, evocaba yo el tiempo en que María Luisa Semper (Península, Madrid) realizaba un realismo "concentrado y áspero", en el que se notaba, más que la influencia, la estirpe de Solana. Mi argumentación venía a decir que, acaso como consecuencia determinante y lógica de su realismo de entonces, ahora hacía una pintura en la que aquel realismo había sido desbordado por el expresionismo.

Casi terminaba yo esa introducción con una pregunta: "¿Pero el realismo no es ya, en su propia textura, una especie de expresionis-

1.º CERTAMEN INTERNACIONAL DE PINTURA

CAJA DE AHORROS DE BALEARES
AÑO 1974 • PALMA DE MALLORCA

La CAJA DE AHORROS Y MONTE DE PIEDAD DE LAS BALEARES, en su firme y continuado empeño de promover el Arte y la Cultura, ha decidido instituir este primer Certamen Internacional de Pintura.

La primera edición del Certamen, que tendrá lugar en Palma de Mallorca en marzo de 1974, se desarrollará de acuerdo a las siguientes

BASES

- 1.º Podrán tomar parte en dicho Certamen todos los artistas, cualquiera que sea su nacionalidad o residencia.
- 2.º El tema será libre y cada artista podrá presentar dos obras como máximo.
- 3.º El tamaño de los cuadros no podrá ser inferior a 1 x 0,80 ni superior a 1,95 x 1,30 m. y las obras se presentarán enmarcadas por varilla de madera de 2 centímetros de espesor.
- 4.º Serán admitidas todas las tendencias estéticas y en la ejecución de las obras podrán utilizarse todos los materiales, excepto agua.
- 5.º Las obras tendrán que ser entregadas, contra resguardo, en el local social de la Caja de Ahorros, calle Lullio, 2 (Plaza de San Francisco), por las mañanas de 9 a 2 y en días laborables, dentro del plazo comprendido entre los días 1-3-74 al 15-3-74, ambos inclusive.
- 6.º Para su debida identificación, los cuadros se presentarán firmados por su autor, quien al dorso y por medio de una etiqueta, hará constar los extremos siguientes: nombre y apellidos, domicilio, lugar de nacimiento, lugar de residencia habitual, título de la obra y fecha de ejecución, así como el procedimiento y técnicas empleadas en la misma.
- 7.º Previa a su presentación, se hará una selección de las obras recibidas. Quedarán, en todo caso, eliminadas aquellas que a juicio del Jurado no reúnan las condiciones exigibles.
- 8.º La exposición de los cuadros seleccionados se celebrará en la Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de las Baleares, calle Lullio, 2 (Plaza de San Francisco), o en otro lugar que se anunciará si así se creyera conveniente, a partir del 21-3-74 al 10-4-74, ambos inclusive.
- 9.º El Jurado será nombrado por la Caja de Ahorros, y estará compuesto por once miembros, dos en representación de la Entidad patrocinadora y los nueve restantes compuesto por relevantes personalidades del Arte y de la Crítica, cuyos nombres se darán a conocer oportunamente. Asimismo, el galardónado con el primer premio en el Certamen formará parte del Jurado en el siguiente.
- 10.º Los premios que se establecen son los siguientes: Un primer premio de 150.000 pesetas y medalla de oro. Un segundo premio de 75.000 pesetas y medalla de plata. Un tercer premio de 50.000 pesetas y medalla de bronce. Los premios no podrán ser divididos, y en caso de quedar desiertos, serán acumulativos para el próximo Certamen.
- 11.º El fallo del Jurado se hará público en el acto inaugural de la exposición, días 21-3-74, y la entrega de premios podrá efectuarse el mismo día u otro cualquiera durante la exposición.
- 12.º Las tres obras premiadas quedarán propiedad de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de las Baleares, pudiendo éstas reproducirse siempre que lo considere oportuno.
- 13.º La Entidad patrocinadora podrá asimismo adquirir, de acuerdo con los autores, aquellas obras no premiadas que considere interesantes.
- 14.º Las obras no premiadas ni adquiridas deberán ser retiradas por sus autores o representantes, contra la entrega del resguardo que se les proveyó en su día, dentro del plazo de ocho días a partir de la clausura del Certamen.
- 15.º Se editará un catálogo de las obras expuestas, reservándose a estos únicos efectos el derecho de reproducción de las mismas.
- 16.º Correrán a cargo del concursante los gastos de transporte de las obras, no responsabilizándose la Caja de Ahorros de los riesgos y desperfectos que puedan sufrir las mismas durante su traslado.
- 17.º Todas las incidencias y reclamaciones que pudieran presentarse serán resueltas por el Jurado calificador.
- 18.º La simple participación en este Certamen presupone la plena aceptación de las presentes bases.

La Comisión Administrativa

NOTA.—La correspondencia relacionada con el Certamen deberá dirigirse al Departamento de Promoción y Publicidad de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de las Baleares, calle Lullio, 2 (Plaza de San Francisco) Palma de Mallorca, Baleares. (Dentro de los días señalados.)

mo?". Terminaba yo aquello sin dar una respuesta, pues "de ese problema tendríamos para hablar largo y tendido". Esta ocasión, la del comentario a su exposición, sería buena para responder.

María Luisa Semper

Si: esta sería una buena ocasión, con el ejemplo de la pintura de la propia María Luisa, para responder a la cuestión de la posible identidad previa del realismo y el expresionismo. Pero no «largo y tendido», como yo prometía tanto como amenazaba. La brevedad debe ser una cortesía de la crítica de arte.

¿En qué medida —y en qué sentido— la pintura de María Luisa Semper se ha «expresivizado», en razón inversa a cómo ha ido abandonando las fórmulas más convencionales de la representación que llamamos «realista»? La respuesta se haría inmediatamente evidente con sólo que pudiéramos disponer de uno cualquiera de los cuadros de entonces y lo cotejásemos con los cuadros de ahora. Los cuadros de entonces, fuese cual fuese su temática y aunque buscasen un documento de cierto dramatismo, tenían siempre el pie forzado de una realidad *visualizada según la representación*. En los cuadros de ahora, ese dramatismo sigue buscándose aún, pero para alcanzarlo en el grado que la artista desea, ella está dispuesta a forzar el imponderable de la realidad visual previa, tanto como sea necesario para alcanzar la expresión más o menos dramática que la artista pretende. Y a tanto es capaz de llegar en ese juego optativo en favor de la expresión y contra el argumento provisional previo, que es capaz, incluso, de pasar por encima del cadáver de la propia representación. La cual queda relegada precisamente a eso, al cadáver

de algo que existió, pero que queda reducida a una referencia válida para el propio artista, y mucho menos válida en su representación para el espectador, al que, en tanto que representación, no le queda más que una leve resonancia.

He querido aprovechar mi propio comentario a la pintura de María Luisa Semper para poner un ejemplo operativo de cómo se logra el expresionismo. Y eso que, según sospecho, María Luisa no buscó el expresionismo, como no se buscó desencadenar «la guerra de los treinta años». Con respecto al suyo propio, María Luisa podría pa-

pregunta que yo me formulo, está indicada su respuesta: sí: el realismo es ya, en su propia textura, una especie de expresionismo.

Apelo, como ejemplo demostrativo, a uno que me es más fácil, porque ya antes fue usado por mí: el del realismo español. Todos los historiadores —específicos u ocasionales— de nuestro arte, españoles o no, coinciden en afirmar la constante de nuestro «realismo». Dejemos aparte el problema que podría plantearnos la consideración de esa, paradójicamente, *movidiza* palabra: constante. ¿Por qué es tan «realista» un arte, el español,



rodar las archiconocidas palabras de Picasso: «No lo busca, lo encuentra».

Pero, con respecto a una obra que, como la de María Luisa Semper, tiene su trayectoria; cuando se la mira así, con cierta perspectiva, se llega a la conclusión de que nadie encuentra a n a d a si, previamente, aun ignorándolo, no lo va buscando subconscientemente. Picasso *encontró* lo que muchos giros de su pintura previa a cada encuentro, venían indicando como búsqueda. María Luisa Semper encontró el expresionismo porque vivía en el seno del realismo.

Con lo cual dejo ya establecida la respuesta a la pregunta antes citada de mi catálogo: «¿Pero el realismo no es ya, en su propia textura, una especie de expresionismo?». Y de la misma manera que en los encuentros de los artistas están contenidas las búsquedas previas, así también, en esa

si, en el tiempo en que se lo estudia, no era ni más ni menos «representativo» que los otros artes conocidos? Porque, sin duda, cargaba una mayor dosis de expresión dramática; sí: de expresionismo. ¿Pero por qué? Porque los pintores españoles no habían tenido tan en cuenta la captación de la belleza formal y, sin muchos remilgos de su parte, acentuaron mucho más la carga de su expresión frente a los imponderables de la proporción. Yo creo que, en el fondo de todo, el realismo español —el preexpresionismo hispano— comporta una deliberada imperfección. Y que las obras más acabadamente perfectas del proporcionalismo y la belleza griegas, son *inexpresivas*. Lo cual, por supuesto, no lo indico como un minuendo del prodigio que comportan...

Pero que se me perdonen las conclusiones, excesivamente alejadas del pretendido comenta-

rio inicial a que he llegado, a propósito de la obra de María Luisa Semper. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

La realidad de nuestra realidad

Reunir a doscientos «artistas plásticos» de calidad en una sola exposición es difícilísimo. No sé qué decir, pues, cuando se trata de «los doscientos» artistas plásticos de todo un país. En los salones de exposición del Colegio de Aparejadores de Barcelona, el visitante ha podido contemplar un catálogo completo de la expresión plástica española, con Picasso, Tapies o Miró, de cuadro presente y en tan excelente compañía como la de Alberti (don Rafael), Carmen Aguadé, Arranz Bravo, Bartolozzi, Alcaín, Canogar, Cardona, Torrandell, Cesc, Alberto Corazón, Chillida, Chumy-Chúmez, OPS, Perich, Will Faber, Prim Fullá, Rafols Casamada, María Girona, Guinovart, Manrique, Lucio Muñoz, Muxart, Ibarrola, Pla Narbona, Sempere, Saura, Subirachs, Summers, Viladecáns, Gabino, etcétera, etcétera. A la vista estaba la posibilidad de alcanzar una percepción completa del estado y estadio de la expresión plástica del país a distintos niveles y géneros. Algo así como una foto-fija de la situación de nuestra cultura plástica.

La diversidad de la muestra limita la posibilidad de cualquier crónica. Resulta imposible hacer doscientas valoraciones críticas y, además, inútil cuando de lo que se trata es de resaltar el valor informativo del asunto. Primero, por lo que tiene de noticia el que doscientas individuales largas se hayan puesto de acuerdo para armar el cuadro en una sola muestra. Segundo, por lo que tiene de «informativa» la degustación a la vez de todo el escaparate de posibilidades plásticas de una cultura.