

y, finalmente, se reco- gen los resultados de la ta- bulación de la en- cuesta.

No queremos termi- nar sin señalar que la presente obra constitu- ye un primer paso im- portante en el análisis empírico de nuestra rea- lidad empresarial y de la dirección de la mis- ma, tema sobre el que no existen investiga- ciones desde una perspec- tiva económica, pues los trabajos realizados hasta la fecha emplean con preferencia un en- foque de tipo sociológi- co (3). Sin embargo, creemos que es neces- ario profundizar en el examen de algunos as- pectos que no aparecen suficientemente expli- cados —y el mismo au- tor es consciente de ello—, como pueden ser, entre otros varios rese- ñables, la delimitación de la figura del geren- te en las distintas for- mas que adopta y, tam- bién, la estructura de poderes de la empresa, que necesita de un más amplio ahondamiento que nos descubra el ver- dadero centro decisorio y nos revele las razones por las que se adoptan unas determinadas deci- siones. ■ JOSE MI- GUEL FERNANDEZ PE- REZ.



**La debilidad de las imitaciones**

Como en sus películas anteriores, «The Dead- ly Companions», «Ma- yor Dundee» o «Grupo salvaje», parece ser que de nuevo Sam Peckin- pah ha tenido proble- mas con los product- ores. 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 definiti- vo de la película, se- gún se cuenta, no es suyo, y el guión pro- puesto por él fue mutilado y tergiversado de acuerdo a lo que los pro- ductores consideraron un fruto de mayor ren- tabilidad. Esta situación explica muchos aspectos de la película, que puede ser considerada como uno de sus títulos me- nores, como un trabajo que se separa de la autenticidad que Peckin- pah ha reflejado en sus mejores obras («Duelo en la Alta Sierra», «Ju- nior Bonners») para ser- vir 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 si- túan también «La hui- da», su película anterior, en esta nueva perspec- tiva de Peckinpah, con lo que la figura del rea- lizador inicia lo que quiz- á pueda entenderse como un decantamiento. Habrá que aguardar, sin embargo, sus siguientes títulos para determinar la exactitud de este su- puesto; cualquier autor, cualquier filmografía viene repleta de «ba- ches» y momentos de confusión. Peckinpah no tiene por qué estar ex- cluido de esta regla.

«Pat Garrett y Billy the Kid», por lo que tie- ne de simple enunciado de una vieja temática, que no hace progresar lo que antes fuera una meditación sobre la ve- jez y sobre la margina- ción de unos hombres enclavados en conceptos de la vida más román- ticos y menos organiza- dos que los presentes, puede hacer suponer que la óptica de Sam Peckinpah se va limitan- do a un desgarramiento sentimental que quiere superar con la protes- ta de su violencia, sin que la riqueza de una cotidianeidad reflexiona- da haga evolucionar su perspectiva. Es esta la impresión que me pro- dujo su «Pat Garrett...», aunque en esta película se incluyan fragmentos

(como el de la muerte de Billy) que puedan formar parte de lo me- jor 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 perso- naje vive, salvo en pe- queños y sólo apunta- dos pasajes. El drama del hombre que debe ir aniquilando a cuantos fueron sus amigos por respetar una ley en la que no cree excesiva- mente, queda diluido, a mi juicio, en un esteti- cismo poco clarificador. En esa ambigüedad se sitúan igualmente algu- nos personajes de la película, cuya motivación dramática parece consis- tir tan sólo en la de su tonta explotación co- mercial. No es sólo el caso de Bob Dylan o Kris Kristofferson, sino también el de varios secundarios.

Se apuntan así de nue- vo las exigencias comer- ciales de un producto del que quizá Peckinpah no es tan responsable como en ocasiones ante- riores. Valga como pa- réntesis de espera, ya que aun sin haber alcan- zado un grado de indiscutibilidad, Peckin- pah no es un autor a marginar. ■ DIEGO GALAN.

**«Rondó» de un paisaje inanimado**

Creo que es el tema del vacío aquel que po- dríamos considerar co- mo básico dentro de «Nathalie Granger», de Marguerite Duras. Vacío temporal, vacío de sen- timientos, vacío de ex- presión, el mundo de la escritora-realizadora francesa se ajusta a una mirada sobre la rea- lidad que insiste en la desdramatización de los hechos y vivencias co- mo elemento fundamen- tal. Prolongación de sus constantes novelísticas, el cine de la Duras parte de una fidelidad a las estructuras espaciales y temporales de lo cotidia- no para efectuar, a par- tir de ella, una recons- trucción que se aleja de

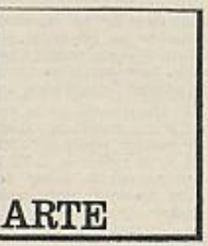
los moldes habituales del realismo merced al empleo de un método que distorsiona los sig- nos externos de los com- portamientos de sus per- sonajes. Así, en «Nath- alie Granger» se arranca de un respeto absoluto a lo objetivo, guardan- do incluso con minucio- sidad casi total las tres unidades de espacio, tiempo y acción, para después imponer una voluntad distanciadora sobre las idas y veni- das 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 na- rraciones, la precisión hasta numérica con que objetos y personas que- daban 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 centí- metros que separaban a un objeto de otro. En lucha abierta contra la conducción del relato por parte de su creador en términos impresio- nistas, subjetivos o psi- cológicos —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 valo- ración creativa de los datos extraídos de ella por un determinado ar- tista.

Este enfoque notarial conduce a una cosifica- ción en la que seres hu- manos y animales apare- cen tratados de la mis- ma forma y a idéntico nivel que los objetos. To- dos ellos no son más que puntos de referen- cia, simples presencias físicas que componen y ajustan un decorado. Las dos mujeres y las dos niñas que figuran en el centro de «Nath- alie Granger» no son so- metidas por la Duras a un tratamiento distinto que el que recibe la

mesa de comer, el pasi- llo de la casa, el gato, el piano o el estanque del jardín. Todos vienen valorados en cuanto me- ros volúmenes que, iner- tes o dinámicos, confi- guran 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 coordena- das rígidas que delimitan con exactitud in- amovible 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 es- pecialmente significati- vo comunica al especta- dor.

De la formulación es- tética de dicho mundo dependerá, en última instancia, la validez o inutilidad del plantea- miento previo. Y hay que decir que Margue- rite Duras ha avanzado considerablemente por este camino desde su realización anterior, «Jaune le soleil» (1971), precedida por «La mú- sica» (1966) y «Détruire, dit-elle» (1970) en la trayectoria de la cineasta. Fundamental- mente en la primera mitad de «Nathalie Gran- ger» (1972), consigue imágenes sugerentes, abiertas en distintas di- recciones por la que puede acceder el especta- dor, ricas en su com- posición y dimensión plásticas, a lo que no es nada ajena la ex- celente fotografía de Ghis- lain Cloquet, habitual operador de Bresson y de Delvaux, autores de expresión no totalmen- te alejada de la de la Duras. Cuyas imágenes, por otra parte, se es- tructuran conforme a un ritmo musical de enorme lentitud, con ausencia de pasajes sig- nificativos en beneficio del tiempo muerto y de la repetición insistente. La entrada y salida de los personajes se efectúa, por ejemplo, de ma- nera similar a la de las frases musicales de un «rondó», caracterizado por un núcleo central en torno al que la ané- dota se repite cíclica- mente. Sólo en este pa-

raquelismo hallo justifi- cación a determinados elementos del film, co- mo el personaje del via- jante de comercio (en notable interpretación de Gérard Depardieu), cuya arbitraria inser- ción en la anécdota ven- dría motivada por ese su carácter de «pivote» estructural. Además, creo que también Marguerite Duras utiliza unos términos de comu- nicación con el público que podrían calificarse de «musicales», dado que es sobre la abstra- ción y no a partir del contenido narrativo de las imágenes, sobre las posibilidades de fabula- ción subjetiva del espec- tador desde las sugere- ncias que le son pre- sentadas, como la ci- neasta ha planteado su película. Acercamiento éste que me parece in- terpretar mejor «Nath- alie Granger» que hablar de «experimento de len- guaje» o describir unos procesos psicológicos aquí sin relieve ni im- portancia. ■ FERNAN- DO LARA.



En mi prólogo al ca- tálogo de su actual ex- posición, evocaba yo el tiempo en que María Luisa Semper (Penín- sula, Madrid) realiza- ba un realismo "con- centrado y áspero", en el que se notaba, más que la influencia, la es- tirpe de Solana. Mi ar- gumentación venía a decir que, acaso como consecuencia determina- tiva y lógica de su rea- lismo de entonces, aho- ra hacía una pintura en la que aquel realismo había sido desbordado por el expresionismo. Casi terminaba yo esa introducción con una pregunta: "¿Pero el rea- lismo no es ya, en su propia textura, una especie de expresionis- mo?"