

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 determinativa 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-