

## Una obra mayor

**PATHER PANCHALI** (estreno en el California) es una obra de arte de una pureza singular, accesible a todo espectador, asombrosa y emotiva para todo público. Es uno de los pocos ejemplos del cine de la India que llegan a conocerse aquí, pero es también un ejemplo diferenciado de una industria vastísima cuyo producto promedial no alcanza ni de lejos a esta calidad. Y es, apropiadamente, el primer film realizado por Satyajit Ray, un director que debe ser inscrito ya en la lista de honor de la cinematografía moderna. El atraso en el estreno puede confundir sin embargo la perspectiva, porque **Pather Panchali** fue realizada en 1955, como primera parte de lo que sería una trilogía de films sobre una larga novela. Su mínimo asunto presenta a una familia pobre que vive en una aldea bengalí, poco antes de 1920. El padre suele estar lejos, por largos períodos, tan atraído por su trabajo como por sus sueños idealistas de ser poeta y escritor; entretanto, en la aldea perduran la mujer, la hija y una anciana tía. Un nuevo hijo, llamado Apu, nace en esa familia. Casi no hay argumento en la presentación de estos personajes. Las peleadas relaciones con los vecinos, la comida, los paseos, el descubrimiento del exótico ferrocarril, dos muertes, van alimentando la trama, en una actitud que supone realismo, humor, poesía, y cuyo ritmo pausado y casi insensible es el de la vida misma.

Ray nació en la India dentro de una familia que comprendía poetas, pintores, escritores, y que mantenía una larga amistad con la familia del venerable Rabindranath Tagore. Se graduó en la universidad de Calcuta, trabajó en una agencia de publicidad hacia 1943 y comenzó a ilustrar novelas, hasta que se entusiasmó con una de Bibhuti Bhushan Bandopadhyaya, titulada **Pather Panchali**, y concibió por primera vez la idea de llevarla al cine. En 1950, un viaje a Gran Bretaña le dio la oportunidad de ver noventa films en tres meses, y **Ladri di biciclette** de Vittorio de Sica le convenció de cómo debía encarar **Pather Panchali**, huyendo de los lugares comunes de la industria cinematográfica hindú. Proyectó hacerla sin estrellas, y rodando mayormente en exteriores, pero no consiguió apoyo financiero. Con el consejo de Jean Renoir, con quien estuvo en India durante el rodaje de **Río sagrado**, Ray no cesó en sus planes. Comenzó a trabajar en fines de semana, colaborando con un pequeño grupo de aficionados y debiendo aceptar largos intervalos dentro del trabajo. Tenía todo rodado cuando el gobierno de Bengala llegó a ayudarlo. A esa altura (1955) consiguió hacer el montaje y la música. En 1956 el film había obtenido la medalla de oro del Presidente de la India, un premio especial en el Festival de Cannes de ese año y dos premios a interpretación en el festival de Hong-Kong. Después obtendría otros premios en Mannheim, San Francisco, Edimburgo, Ontario y Vancouver, más los elogios unánimes de la crítica europea y americana. La consagración no modificó sin embargo los puntos de vista de Ray, que se mantuvo inclinado a retratar la vida hindú con la misma actitud realista, tierna, poética. Algunos años antes cuando Satyajit Ray entrevistó a Jean Renoir en Calcutta, escribió un artículo revelador (en **Sequence**, Londres, 1950) sobre los peligros de que la India fuera falseada en una exposición cinematográfica. Y después de **Pather Panchali** continuó la traslación de la misma novela, completando la que sería una inmensa trilogía. En **Aparajito** (1956) la familia se ha trasladado a Benares, el joven Apu ha comenzado a trabajar y a estudiar, mueren primero el padre y después la madre. En **El mundo de Apu** el protagonista se casa en peculiares circunstancias, tiene un hijo, queda viudo, se distancia del niño y lo reencuentra finalmente. En los tres films el asunto es casi vulgar: apenas el transcurso de la vida, marcada por nacimientos, y muertes, comentada por los juegos, el alimento, el pequeño incidente doméstico. Sobre esa sencillez, que es sin duda la de la novela misma, Ray ha hecho un esmerado trabajo de adaptación. Los sitios y las costumbres de la India afloran continuamente a primer

plano, los diálogos son escuetos y están sustituidos por imágenes de particular elocuencia. En momentos cruciales (la muerte de la tía, la vuelta del padre, un intento de suicidio, el descubrimiento del amor) Ray acierta en sintetizar con unos pocos planos silenciosos todos los elementos de juicio necesarios, moviendo apenas la cámara y confiándose a la elocuencia de los movimientos de intérpretes y del orden con que yuxtapone sus imágenes. Hay dos rasgos esenciales en ese lenguaje. Uno es la síntesis extrema y lacónica: otro director habría comentado el entierro de la tía con una detallada secuencia sobre sus efectos, pero Ray (como John Ford) prefiere mostrar apenas el ataúd que se aleja, alzado por los familiares, dando así una nota triste y sencilla para terminar esa vida. El otro rasgo es el dominio del tiempo cinematográfico, una virtud que le permite convertir en angustiosa espera la enfermedad de la hija y, después, el momento en que el padre se entera de que la muchacha ha muerto. El mismo Ray ha declarado que le gusta modular su acción de un episodio a otro, para recrear el movimiento de la vida misma: "No hay transiciones nítidas en la vida. Las cosas hacen las transiciones. Un tren en movimiento, por ejemplo. Y no hay transición evidente, digamos, desde la niñez a la adolescencia a la juventud". Los trenes son un motivo recurrente en los tres films conocidos de Ray: el descubrimiento inicial de la vía férrea, los viajes que van pautando el crecimiento de Apu, el intento de suicidio junto a otro tren.

**Aparajito** y **El mundo de Apu**, que continúan el relato de **Pather Panchali**, fueron exhibidos en funciones especiales por el Estudio Auditorio (junio 1962), en copias carentes de títulos castellanos. El estreno comercial de **Pather Panchali**, a siete años de su realización, da la tardía oportunidad de conocer a uno de los artistas más intensos y más puros del cine moderno.