



EL CINE Y LA CIUDAD

Apuntes sobre un matrimonio de conveniencia que resultó indisoluble

Juan Antonio Pérez Millán

Coordinador de la Filmoteca de Castilla y León

Hablar de las relaciones existentes entre el cine y la ciudad exige acotar un campo en sí mismo ilimitado y que ofrece tantas perspectivas de interés como posiciones pueda adoptar quien se aproxime a él sin prejuicios: el cine como espectáculo fue en su origen, y seguramente es en su esencia, un fenómeno urbano; desde que empezaron a aparecer a finales del siglo XIX, la inmensa mayoría de las películas tienen como escenario una ciudad, determinada o no, y cuando no es así, suelen presentar lo “no urbano” (la selva, las praderas vírgenes, los hielos perpetuos y hasta la inmensidad de los mares y del espacio) de manera que atraiga y fascine a unos espectadores que viven de hecho en núcleos de población asentada; abundan los títulos que han contribuido a acuñar una determinada imagen de ciudad concreta, que desde entonces nos resulta más reconocible por su representación cinematográfica que por su realidad física; hay otros que se han planteado un concepto ideal o crítico de ciudad como escenario para el desarrollo de una reflexión genuinamente urbana e incluso urbanística; y, en última instancia, la evolución de las propias salas de exhibición cinematográfica ha influido notablemente en –y recibido, a su vez, la influencia de– las concepciones arquitectónicas vigentes en cada momento, a lo largo de todo el siglo XX.

Como sería absurdo querer agotar, ni siquiera reseñar debidamente, esos y otros muchos enfoques posibles, esbozaremos los más llamativos de manera que puedan resultar estimulantes para nuevos planteamientos, a la vez que elegimos

un par de ejemplos que nos permitan un acercamiento más detallado a algún aspecto especialmente sugestivo.

DE LA LINTERNA MÁGICA AL CINEMATÓGRAFO

Puede asegurarse que el desarrollo industrial que hizo posible la aparición del cine como espectáculo público –máxime cuando lo consideramos “espectáculo de masas” por excelencia– exigía, como condición previa, el afianzamiento del concepto moderno de ciudad, con sus espacios y sus tiempos acotados para el ocio, tanto popular e interclasista como reservado al disfrute exclusivo de distintos grupos sociales. Convendrá recordar que, desde el siglo XVIII, los “linternistas” –singulares pioneros transhumantes de la “comunicación audiovisual”– recorrían los caminos en busca de núcleos de población donde mostrar, ya fuera en las plazas, en recintos feriales de carácter temporal o en algún local de ocasión, sus placas, fantasmagorías y disolvencias, mientras los burgueses más ilustrados se procuraban linternas mágicas domésticas para disfrutarlas en sus hogares y sorprender con ellas a las amistades de su misma clase, en reuniones que unían el sello de la “distinción social” con el de la modernidad más acusada...

Unos y otros preparaban, sin saberlo, el camino y las condiciones materiales necesarias para la conversión del cinematógrafo en un espectáculo estable, que requeriría ya unas instalaciones propias, especialmente diseñadas para ese fin: es el camino que va desde la barraca de feria al teatro o el salón de baile apresuradamente adaptados para ofrecer proyecciones, que con la llegada del cine sonoro –a finales de los años veinte– y sus nuevas exigencias técnicas desembocaría a su vez en las grandes salas compatibles o no con otro tipo de espectáculo y, más recientemente, en los multicines de pequeño aforo pero mayor diversidad de oferta, anejos cada vez con más frecuencia a las grandes superficies comerciales, verdaderos palacios del ocio y el consumo contemporáneos. Paralelamente, el desarrollo tecnológico ha vuelto a hacer posible la convivencia entre un nuevo concepto de proyeccionista ambulante, heredero de los linternistas, que recorre ahora, con equipos muy perfeccionados, pueblos donde no existen condiciones para el mantenimiento de una programación permanente, a la vez que la más reciente generación de proyectores de vídeo convierte otra vez los cuartos de estar en pequeñas “salas” de sesiones domésticas.

LA CIUDAD COMO ESCENARIO

Por otra parte, el cine ha usado de manera intensiva las ciudades como “decorados” para el desarrollo de sus argumentos. Y lo ha hecho, bien como “localización natural” –en los primeros tiempos, antes de la construcción de “estudios”, y más

adelante en producciones de carácter extremo: tan costosas como para permitirse “adaptar” esos escenarios naturales a sus necesidades espacio–temporales, o tan baratas como para tener que ajustarse a ellos sin modificar nada– o bien reconstruyéndolos en estudio, con maquetas y otros dispositivos técnicos. Como ejemplos cercanos de esos distintos casos bastaría recordar las modificaciones introducidas en varios rincones de Salamanca por el equipo de Ridley Scott para rodar su *1492. La conquista del paraíso*; la multitud de comedias madrileñas filmadas en los años ochenta en calles y pisos de la ciudad; la construcción de poblados del oeste en la Almería de los sesenta, recientemente evocados por Álex de la Iglesia en *800 balas*, o, yendo hacia atrás en la historia, el rodaje de unos planos en Villavieja de Yeltes para utilizarlos después como inspiración para la construcción de los decorados de *El cura de aldea*, de Francisco Camacho, en 1935...

Esa variedad de procedimientos permitiría adentrarse –de la mano de los mejores directores artísticos de la historia del cine, desde los Otto Hunte y Eugen Schüfftan de *Metrópolis*, de Fritz Lang, al Alexander Trauner de *Irma la dulce* o *El apartamento*, de Billy Wilder, o al David Snyder de *Blade Runner*, del propio Scott, entre otros muchos títulos– en el apasionante asunto de la “invención” de ciudades ideales expresamente para su representación cinematográfica, que acabaría confluyendo seguramente con los últimos experimentos de “arquitectura virtual” llevados a cabo por los especialistas en este campo a partir de la difusión de las técnicas infográficas. Para no perdernos demasiado, evocaremos brevemente algunos modelos de ciudad –tanto ideal/simbólica como basada en configuraciones reales– que pertenecen ya por derecho propio a la historia del cine.

CIUDADES DE CINE

En la ya citada *Metrópolis* (1926), Fritz Lang y Thea von Harbou inventan una urbe donde la radical división social entre sus moradores queda reflejada en estratos físicos: los ricos viven arriba, en un espacio a la vez paradisiaco y ultramoderno, con aviones que circulan entre unos rascacielos de inspiración neoyorquina, y los pobres debajo, en barrios subterráneos amenazados de inundación, mientras la fábrica que los devora, la catacumba donde germina su rebelión, la casucha del científico-mago medieval o la catedral gótica en la que se producen el enfrentamiento y la reconciliación final ocupan espacios drásticamente jerarquizados, para transmitir con ellos la concepción del mundo que horroriza y a la vez parece fascinar a sus autores...

En *El gran dictador* (1941), Charles Chaplin contrapone abiertamente dos modelos de convivencia acuñados sobre dos arquitecturas diferentes, no por ideales menos reconocibles: el gueto del barbero amnésico es, a pesar de la represión que sobre él ejercen las cuadrillas nazis, un espacio familiar, humano, capaz de cobijar

desde la solidaridad de grupo hasta las intimidades afectivas de algunos de sus integrantes, al tiempo que los palacios y grandes avenidas del poder expresan la fría grandilocuencia de sus ambiciones y la manipulación “espectacular” de unas masas aborregadas... Y no es casual que, desde esa dualidad irreconciliable, el héroe opte por el campo como vía de salida bucólica a sus ilusiones de cambio: mientras él destroza la parafernalia fascista con su discurso final, Hannah lo oye desde la campiña austriaca amenazada por la ocupación.

Treinta años más tarde, el italiano Bernardo Bertolucci recuperaba esa misma dualidad en dos películas rodadas simultáneamente, *El conformista* y *La estrategia de la araña* (1971), la primera de las cuales reproducía los edificios y la ornamentación urbana característica del fascismo, con su influencia sobre la crisis personal de un individuo proclive a someterse a los dictados del poder, mientras en la segunda, una aldea intemporal y progresivamente invadida por la vegetación servía de escenario perfecto para la búsqueda de la identidad de un joven, a través de la desmitificación de una figura paterna de oscuro pasado político. Todo eso, inmediatamente antes de que el realizador de Parma se lanzase a construir uno de los más hermosos y desolados retratos que el cine ha ofrecido jamás sobre ciudad alguna: *El último tango en París* (1973).

Antes aún, el también italiano Francesco Rosi había utilizado el ejemplo concreto de Nápoles para formular, en *Las manos sobre la ciudad* (1963), una diatriba furibunda contra la especulación urbanística, mostrando sin tapujos los manejos de unos constructores que no dudaban en presionar hasta el crimen a los responsables políticos para favorecer unos intereses que chocaban frontalmente con los derechos más elementales de unos ciudadanos que sufrían el derrumbe de barrios enteros... Y en la estela señalada por Rosi, el llamado “cine político” italiano de los años sesenta y setenta abordó otros asuntos muy similares, de manera más o menos directa.

Pero donde el cine ha destacado sobremanera es en la creación de imágenes prototípicas de determinadas ciudades notables, que quedan muchas veces unidas de manera indisoluble a esa representación audiovisual: *Vacaciones en Roma* (1953), de William Wyler, *La dulce vida* (1959) o *Roma* (1972), de Federico Fellini, han fijado para siempre la fisonomía de la capital italiana, desde diferentes puntos de vista creativos, como *El tercer hombre* (1949) de Carol Reed, lo hizo con la Viena de posguerra; *Berlín-Occidente* (1948) o *Uno, dos, tres* (1961), de Billy Wilder, con el Berlín de la guerra fría y, mucho antes, *Sinfonía de una gran ciudad* (1927), de Walter Ruttmann, con la vanguardista de entreguerras, a la vez que un director tan personal como Rainer W. Fassbinder convertía uno de sus rincones en eje de todo un universo a la vez individual e histórico en el impresionante fresco que fue *Berlín Alexanderplatz* (1980).

Junto al ejemplo ya aludido de Bertolucci, otros muchos directores han “retratado” la capital francesa desde ópticas muy diferentes y al hilo de argumentos

contrapuestos, pero siempre con un protagonismo indiscutible de la propia urbe: René Clair en *Bajo los techos de París* (1930), Jacques Becker en *París bajos fondos* (1951), o los cabezas de fila de la “Nouvelle Vague”, cuando en *París, visto por...* (1965) decidieron rendir homenaje a la ciudad que había sido su cuna, titulando además sus distintos episodios con los nombres de otros tantos enclaves urbanos, disfrazados de estaciones y líneas de “metro”: “Place de l’Etoile” (Eric Rohmer), “Montparnasse-Levallois” (Jean-Luc Godard), “Gare du Nord” (Jean Rouch), “Saint Germain-des-Prés” (Jean Douchet), “Rue Saint Dennis” (Jean-Daniel Pollet)...

Esa tendencia ha alcanzado inevitablemente su apogeo en el cine norteamericano, cuya potencia industrial ha conseguido que todo el mundo asista al nacimiento de prácticamente cada pequeño asentamiento protourbano, al hilo de aquella epopeya descaradamente reinventada que fue “la conquista del Oeste”, primero con las caravanas de los pioneros, después con el tendido progresivo de las vías del ferrocarril –unos y otros enfrentados a la vez con tribus de indios y manadas de bisontes, como si fueran simples “accidentes” de una naturaleza prometedor y hostil al mismo tiempo–, más adelante con el enfrentamiento de intereses entre agricultores sedentarios y ganaderos trashumantes y, más tarde aún, con la consolidación de unas formas de vida modernas, en las que se reproducen los eternos conflictos entre los vigilantes de la ley y el orden y sus transgresores, marcadas siempre por las diferentes tradiciones del Este urbano y acomodado y el Oeste salvaje y de frontera... Para no reproducir una lista interminable de películas ya clásicas, cabría citar como modelos *El hombre que mató a Liberty Valance* (1962), donde un John Ford ya maduro aborda casi todos esos “subtemas”, revisando críticamente los tópicos que él mismo había contribuido a imponer con su maestría narrativa; o *La balada de Cable Hogue* (1970) y otros títulos en los que Sam Peckinpah ofreció una perspectiva muy distinta de la poco heroica “conquista”; o, entre la multitud de obras que han cantado las excelencias o las tragedias de grandes urbes norteamericanas, *San Francisco* (W. S. Van Dyke, 1936), *Chicago* (Henry King, 1938), *Chicago, año treinta* (Nicholas Ray, 1958), *Historias de Filadelfia* (Georges Cukor, 1940) o, en el caso de Nueva York, cuyo tratamiento cinematográfico podría abordarse incluso barrio por barrio, *Cotton Club* (Francis Coppola, 1984) o *Manhattan* (Woody Allen, 1979).

Estaría por ver, no obstante, si semejantes tributos audiovisuales a la ciudad de referencia son más profundos y auténticos cuando se proponen la pura exaltación esteticista y tópica, como en buena parte de los casos citados, o cuando llevan consigo una visión crítica que trata de llegar más allá de la superficie más o menos turística. Por decirlo con un ejemplo: si cuando un rutinario Enrico Maria Salerno se empeña en convertir en mera sucesión de empalagosas tarjetas postales la belleza de Venecia en *Anónimo veneciano* (1970), o cuando, sólo un año después, Luchino Visconti, de la mano de Thomas Mann, clava el escalpelo de *Muerte en Venecia* (1971) en los entresijos de una ciudad turbadora, que se hunde poco a poco

en la laguna de la decadencia, que se asfixia asolada por una epidemia de cólera –no sólo física–, mientras brota inesperadamente en su interior la “flor del mal” de una belleza diferente, arrebatadora, que acabará aniquilando al protagonista. Y no sería exagerado afirmar que nunca fue más hondamente hermosa la imagen de Venecia que cuando la fotografía de Pasqualino de Santis nos la mostró a la vez rutilante en sus palacios asomados al Gran Canal y sombría, humeante y apesada mientras Gustav von Aschenbach se arrastra penosamente por las callejuelas, persiguiendo un ideal inalcanzable...

CASI CUARENTA AÑOS DE DISTANCIA: DOS VISIONES ¿DIFERENTES?

Pero tenemos bastante más cerca, en el espacio y en el tiempo, un caso que puede ayudarnos a ahondar con provecho en esas variadas relaciones existentes entre el cine –las películas– y la ciudad, cualquier ciudad o una en especial: es la comparación entre dos visiones de Salamanca ofrecidas por un mismo director, Basilio Martín Patino, en dos obras separadas por treinta y siete años de distancia: *Nueve cartas a Berta* (1965) y *Octavia* (2002).

En las dos, un argumento de ficción se engasta hasta la médula en la ciudad que le sirve de marco, físico pero también conceptual y, sobre todo, afectivo. En las dos, un realizador que es asimismo autor del guión reflexiona indirectamente sobre “su” ciudad, mientras aparenta hacerlo sobre la peripecia individual de sus protagonistas. En las dos, la verosimilitud material queda subordinada a la voluntad de construcción de una ciudad ideal, imaginada por el director a partir de fragmentos seleccionados de la real: es curioso, por ejemplo, que mientras la vivienda familiar de Lorenzo Carvajal –personaje central de *Nueve cartas a Berta*–, parece situada en unos planos sobre la Ribera del Puente y en otros frente al convento de San Esteban, la casona solariega de Rodrigo Maldonado de Lis –eje absoluto de *Octavia*– está compuesta por retazos de la casa del propio Patino, en la calle Arcediano; otros de la sede actual de la Cámara de Comercio, en la plaza de Sexmeros, y otros del palacio de Maldonado, en la de San Benito... Pero, al regresar a Salamanca, Rodrigo se aloja provisionalmente con su esposa en el Palacio de Castellanos, y cuando abren la ventana de su habitación comprobamos que están justamente ante San Esteban, como si hubieran vuelto a la vieja casita de Lorenzo...

Más allá de estas y otras curiosidades anecdóticas, tan características de las posibilidades expresivas del lenguaje cinematográfico, las “dos” Salamancas, contempladas con casi cuatro décadas de intervalo, ofrecen similitudes y diferencias muy llamativas, que acaban constituyendo uno de los núcleos fundamentales de la reflexión de Patino, y no sólo sobre la ciudad en sí, sino sobre las formas de vida y convivencia –sobre la cultura, en última instancia– en esas dos épocas tan distintas.

Porque no puede decirse que esa fijación con Salamanca obedezca a ningún tipo de localismo corto de miras, si tenemos en cuenta que el propio Patino había entonado ya encendidos –e inevitablemente críticos– cantos en honor de Madrid (en *Paseo por los letreros de Madrid*, 1968; *Del amor y otras soledades*, 1969; *Hombre y ciudad*, 1981, o *Madrid*, 1987); que en *Los paraísos perdidos* (1985) había fundido en un solo espacio rincones pertenecientes a Toro, Zamora y Salamanca; que en *Carmen y la libertad*, uno de los largometrajes de la serie *Andalucía, un siglo de fascinación* (1965) había tratado de penetrar en la entraña misma de Sevilla y sus tradiciones, o que en otro de esos capítulos, *El grito del sur. Casas Viejas*, había revisado a fondo un episodio dramático de la historia de una aldea gaditana, que acabó incidiendo sobre el destino de la Segunda República Española...

La realidad es que Patino acostumbra a situar las acciones de sus películas –tanto da si “documentales” o “de ficción”, una vez que él mismo ha contribuido decisivamente a dinamitar las falsas fronteras convencionalmente establecidas entre esos dos supuestos “géneros”– en unos entornos muy definidos, cuidadosamente analizados y cuyas características se funden íntimamente con las de sus protagonistas o sus temas, según los casos. Por eso resulta tan sugerente estudiar qué concepto de ciudad late tras cada peripecia y, en el caso que nos ocupa, qué se mantiene y que ha cambiado en las Salamancas de *Nueve cartas a Berta y Octavia*.

En 1965, Lorenzo Carvajal trataba de escapar como fuera –y sin éxito– de una pequeña ciudad provinciana que le ahogaba con su inmovilismo, su concepción tradicional de la cultura –hecha piedra en unos monumentos que él quería admirar, como admiraba pasivamente su pasado literario o artístico, pero que pesaban sobre su vida cotidiana como una losa– y cuyas representaciones más visibles y coactivas eran la familia, la religión omnipresente y una Universidad anquilosada en su prestigio de siglos... En 2002, Rodrigo Maldonado, que sí consiguió huir de ella, dedicándose a tratar de cambiar el mundo desde todos los confines del planeta –también sin el menor éxito–, vuelve desazonado y convulso, teniendo que enfrentarse inesperadamente a las consecuencias de su devenir personal, encarnadas en un hijo habida con una sirvienta y en una nieta, hija de ésta y de un guerrillero colombiano, a la que no puede entender.

La clave de este nuevo conflicto reside en que a Rodrigo, fracasados sus proyectos e ilusiones, le atraen ahora poderosamente los sentimientos que despertan en él la ciudad, sus distintos ambientes y lo que queda de la familia. Pero, cuando vuelve a entrar en contacto estrecho con todo ello –buscando un refugio emocional en el que restañar sus heridas–, experimenta una repulsión muy parecida a la que en su día le impulsó a escapar de donde Lorenzo no había sido capaz de hacerlo. Sólo que ahora tiene toda una vida detrás –no ya delante, como aquél–, y cada nuevo roce con la familia casi destruida, con la religión –presente bajo formas aparentemente nuevas–, con la Universidad, también venida a menos, hasta

casi la caricatura, así como con otras figuras representativas de la tradición (el viejo comisario represor, el ampuloso notario, las esperpénticas amigas de su prima, etc.) suscita en él una desolación sin horizonte ni futuro. Porque el futuro al que Lorenzo Carvajal renunció en su momento pertenecería ahora a la joven *Octavia* y sus amigos, y la terrible realidad es que éstos vagan por los márgenes de la ciudad, sin más destino que la droga asesina –consumida en las terrazas de la catedral– o la pura provocación simbólica –en forma de inocente desnudo a caballo por la solemnidad monumental de la Plaza Mayor–, huérfana de ideas que le den sentido y absolutamente estéril.

AYER Y HOY DE UNA CIUDAD DE PELÍCULA

Por eso resultan tan interesantes los matices cinematográficos que Patino ha introducido entre esas dos visiones, que vendrían a ser como el comienzo y el desenlace de una misma historia de amor y desamor hacia la ciudad protagonista: si en *Nueve cartas a Berta* la fotografía en blanco y negro de Enrique Torán sacaba el máximo partido visual tanto a los monumentos más conocidos como a los rincones del vivir cotidiano de la Salamanca de los sesenta, que a Lorenzo le resultaban opresivos, en *Octavia*, el espléndido trabajo en color de José Luis López Linares pone de relieve toda su belleza, antigua y moderna, mientras el director se encarga de contrapuntearla constantemente con apostillas críticas, al hilo de la desazón de Rodrigo. Pero las calles y plazas por las que entonces revoloteaban los hábitos clericales, los paseantes endomingados y los niños vestidos de primera comunión, se ven ahora inundadas de turistas, en una explosión colorista de cosmopolitismo. A su vez, el carácter innovador que en la primera película tenían el uso de las fotografías fijas o de la cámara lenta –que rompían el “naturalismo” de la narración, subrayando a la vez la lentitud del paso del tiempo–, lo tiene en la segunda la fragmentación del relato, la superposición de conversaciones inacabadas y el recurso, de nuevo, a procedimientos que “congelan” la imagen a diferentes velocidades. El estilo literario de las cartas del joven Lorenzo a su Berta ideal ha sido sustituido ahora por un empleo intensivo de la voz en “off” de Rodrigo, en forma de soliloquios o de reflexiones a veces compartidas con su esposa, llegada de fuera y ajena al torbellino de emociones que se abate sobre él. Y hasta la música, que en aquella ocasión se debía al trabajo de Carmelo Bernaola sobre melodías tradicionales, con la ayuda de Gerardo Gombau al clavicémbalo, encuentra su mejor paralelismo en el “Stabat Mater” de Pergolesi, interpretado por Teresa Berganza y Cecilia Lavilla y cuyo significado pleno no llegará al espectador hasta el final, cuando se consume ante sus ojos la tragedia de Octavia, que es también la de su madre, ante la mirada atónita e impotente de Rodrigo.

Como nexo de unión quizá más evidente, subrayemos por último la equivalencia que existe entre la visita del viejo profesor exiliado en *Nueve cartas a Berta*

y el retorno del protagonista de *Octavia*, que aquél anticipaba con sorprendente lucidez. Allí, Lorenzo Carvajal parecía decepcionado por el hecho de que el ilustre visitante, en vez de explayarse en sus críticas a una situación que le había obligado a abandonar su país, quedase literalmente extasiado al contemplar la Plaza Mayor: “Tienen ustedes que darse cuenta de lo que es vivir en esta ciudad... Me dan envidia... Si supieran cuánto se echa de menos...”, venía a decir, emocionado. “¡Pobre Octavia!”, comenta Rodrigo cuando la joven es retirada de esa misma Plaza por unos prosaicos policías municipales: “¡Qué costoso esfuerzo el tuyo por destrozarte para ver cómo sangramos los demás! Pero tu hazaña no llegará a ser carne de televisión. Ésta es una ciudad ajena, fría, curada de espanto... Tendrías que quemar una de las dos catedrales para conseguir ser noticia”. Y antes de cada una de esas dos formulaciones, sólo en apariencia contradictorias, hemos asistido a otros tantos paseos nocturnos por la ciudad, el antiguo de la mano de un catedrático que cantaba las excelencias de la Contrarreforma y el Concilio de Trento, y el actual con el mismísimo rector de la Universidad como “cicerone” de ocasión de un grupo de extraños congresistas, que son en realidad actualísimos espías internacionales...

HABLA DE TU ALDEA Y TE ENTENDERÁN EN TODO EL MUNDO

Pero sería un error considerar que, porque hablan con tanta proximidad y apasionamiento de Salamanca, sus gentes, sus instituciones y sus costumbres, *Nueve cartas a Berta* y *Octavia* son películas cerradas, restringidas al marco que les sirve de escenario. Siendo espléndidos retratos urbanos de dos épocas distintas, la primera demostró ya en los años sesenta que funcionaba perfectamente como crónica de una juventud que buscaba a tientas nuevas salidas para su insatisfacción, y acabó convirtiéndose en la película abanderada del “Nuevo Cine Español”, cabeza de puente insustituible hacia la transición política. La segunda, recibida quizá con extrañeza por quienes sólo entienden el cine como entretenimiento embrutecedor, o por quienes esperaban un canto incondicional y acrítico, será contemplada sin duda dentro de muy poco como lo que es en realidad: un ensayo en imágenes –y con una apuesta decidida por la recuperación del valor de la palabra– sobre la dificultad de asumir la propia historia, individual y colectiva; sobre el conflicto entre las ideas y los sentimientos en la determinación de una conducta; sobre el arraigo y los desarraigos en unas circunstancias concretas, pero que no limitan el alcance de la reflexión, sino que contribuyen a hacerla verdaderamente universal.

“Habla de tu aldea y te entenderán en todo el mundo”, parece decir Patino, siguiendo también en esto a Roberto Rossellini. Y, al hablar de su ciudad en *Octavia*, con una voluntad crítica que sólo puede nacer de la pasión auténtica, el cineasta salmantino alcanza a confirmar en plenitud las intuiciones juveniles que había esbozado cuando “escribió” sus *Nueve cartas a Berta*: en el lenguaje del

cine, sólo el verdadero conocimiento de lo particular conduce con rigor a lo general, siempre que quien lo contemple esté dispuesto a ir más allá de la superficie. Precisamente por eso, el cine y la ciudad –cualquier ciudad, cada ciudad en sí misma–, que a finales del siglo XIX pudieron dar la impresión de que componían un simple matrimonio de conveniencia, han acabado siendo, a comienzos del XXI, una de las pocas parejas verdaderamente indisolubles.