

O círculo vermello

Carlos Aguilar

Contra 1955, o filme *Rififi* (*Du Rififi chez les hommes*), inicio da etapa frances de Jules Dassin, descubría para o *thriller* europeo, en particular, e as coproducións de aventuras e acción, en xeral, o filón dos argumentos sobre atracos contra entidades teóricamente inexpugnábeis (na meirande parte bancos de rango nacional, xoierías hipersofisticadas e museos que agochan pezas únicas), os cáles, malia partiren dunha elaboración milimétrica, sempre remataban fracasando por mor dalgún detalle, quer *in situ*, quer pouco despois de se perpetrar. Esta moda -na cal reincidiu o propio Dassin con *Topkapi* (*Topkapi*, 1964)- había gozar de excelente saúde industrial e popular durante os anos sesenta, e dentro dela, curiosa e significativamente, Jean-Pierre Melville decidiu inscribir a súa realización *O círculo vermello*. Mais non de xeito oportunista, nin tan sequera para nos propor a súa perspectiva persoal dun mini-xénero que, de outra banda, prendera na súa Francia natal con especial forza, e que, aínda por riba, viña de fornecer ao *Polar* de dous dos seus máis xustificadros éxitos, *Adeus, amigo* (*Adieu, l'ami*, 1968) de Jean Herman -extraordinario filme, cunha potencia inesquecível; reunión, no sentido jazzístico do termo, entre Alain Delon e Charles Bronson- e *O clan dos sicilianos* (*Le clan des siciliens*, 1969) de Henri Verneuil, precisamente adaptada dunha novela do mesmo autor do libro que inspirou *Rififi*, Auguste Le Breton. Á luz do resultado, diríase mellor que Melville procedeu coa intención de se valer das propiedades, popularmente admitidas, do devandito xénero para corrixir, fortalecer e perfeccionar a reorientación do seu cinema policíaco que tres anos antes plantexara n'*O samurai* (*Le Samourai*).

A estratexia seguida confirma o enorme talento do autor e sinala, pola mesma, capacidade para aprender da experiencia, espírito de autosuperación. Consiste, primeiramente, en intensificar o fatalismo litúrxico d'*O samurai* por medio dun enriquecemento considerábel do aspecto argumental e dos elementos e implicacións da trama, substituíndo ao mercenario

(auto)encamiñado ineludiblemente cara a un destino tráxico pola aliaxe entre tres *fóra da lei* de diferente signo (recén posto en liberdade, un; fuxido do tren que o levaba á cadea, outro; expolicía, o terceiro), pero semellantes por características físicas e éticas e por un obxectivo común, do que confían saíren vitoriosos. E, a seguir, en manter a principal achega que diferenciou *O samurai* dos anteriores *thrillers* de Melville, isto é, a incorporación no xénero policíaco do sentido do ritmo, vagaroso e solemne, da valoración dramática do silencio, e do concepto da morte do heroe, literalmente honorábel, instaurado polo cinema xaponés. E se *O samurai* comezaba cunha cita supostamente extraída do *Bushido* («Non hai soidade máis fonda ca do samurai, agás, se cadra, a do tigre na selva») e *O círculo vermello*, pola súa banda, fai o propio cuns versos de lendario reformista relixioso indio Ramakrishna, de nome verdadeiro Gadadhar Chatterji («Os homes, aínda que eles o ignoren, fagan o que fagan, sigan os camiños que sigan, ha chegar inevitavelmente o día no que ficarán apresados no interior do círculo vermello»), dubido moito que Melville ignorase que *O círculo vermello*, pola mesma, significa a tradución literal de *Hinomaru*, a palabra que designa o símbolo solar da bandeira... xaponesa.

A superioridade argumental e conceptual d'*O círculo vermello* respecto d'*O samurai* ciméntase, por último, no terreo da estrutura filmica, aquí máis sofisticada, fortemente ritualizada, abraiante en extremo. A partir dunha sutil concordancia entre a idiosincrasia dos catro protagonistas, manifesta por medio de detalles significativos (todos se conducen coma entes sen posibilidade de escolla e xamais coma seres humanos pertencentes a unha realidade; todos aparecen nun intre determinado na cama, e ningún pode durmir; todos carecen de muller/moza/amante; os seus procedementos son tan intercambiábeis como o xeito de vestiren; non coñecemos nada do seu pasado; atenden unicamente polo apelido e nunca sentiremos os seus

nomes; a soidade que carrexan é absoluta, asumida e insuperábel), *O círculo vermello* establece unha suxestiva construción xeométrica, un *Criss Cross*, onde as liñas (antropomórficas, narrativas, metafóricas) ás veces se entrecruzan, outras se reforan, finalmente se aniquilan (tal e como advirte e sintetiza, na primeira parte do filme, o plano das bólas de billar a rebotar entre si no interior da mesa de xogo). De xeito que os significados destas liñas, morais e estéticos, esmorecen ou medran, e as figuras de tan peculiar xesta asumen, a forza de estilización, unha dimensión abstracta que, por excitante paradoxo, redondea a súa entidade física.

Cega e paixonalmente identificado coa personalidade e a sorte dos seus personaxes, Melville, por extensión, fica cativo dos intérpretes que os encarnan, e transmite ese sentimento ao espectador, logra que se comparta. É lóxico, daquela, que as interpretacións que André Bourvil (nunha das escasas ocasións nas que se afastou do xénero cómico), Gian María Volonté (cunha caracterización inusual na súa filmografía) e Yves Montand efectuaron n'*O círculo vermello* dificilmente poidan esquecerse, sen que iso implique que Alain Delon desmereza entre ambos os tres. Polo contrario, a súa interpretación é perfecta, e nisto *O círculo vermello* avantaxa, tamén, a *O samurai*, onde Delon resultaba algo novo e xeitoso como para personificar satisfactoriamente o *Ronin* protagonista.

Sobria de planificación (as feitura técnicas, aínda que oportunas e admirábeis, d'*O confidente* e *O derradeiro folgo* xa non collen no *thriller* melvilliano...), reveladoramente maniática e fetichista (o primeiro dos escasos planos detalle que contén o filme amosa os dedos de Delon cubrindo de xiz azul un taco de billar), fotografada por medio de matizadísimo tons neutros e provista dunha das mellores secuencias de violencia de todo o *Polar* (a morte dos tres antiheroes, arrepiante na súa antiépica aspereza), *O círculo vermello* non deixa de recoñecer, xaora, a

pegada de José Giovanni no Cinema Negro de Melville: algúns detalles argumentais e estruturais fan lembrar *O derradeiro folgo*; o comisario Mattei/Bourvil é corso, coma Giovanni; o personaxe de Montand renuncia á súa parte do botín, do mesmo xeito que Michel Constantin renunciaba a fuxir canda os seus compañeiros, en rematando o túnel d'*A evasión*; a sombra da delación proxéctase sobre o relato... Da mesma maneira que o filme, por fin, dá materializado un dos obxectivos pospostos arreo por Melville, isto é, a inexistencia absoluta de personaxes femininos, coa fin de acentuar o sentimento de amizade viril, tácita e desdramatizada, existente entre os protagonistas. Por certo... e se o enorme valor que este elemento acada en Melville procedera, sen ir máis lonxe, da súa admiración polo auténtico Melville? Despois de todo, na novela máis representativa e aclamada de este, *Moby Dick* (á que tan pouca xustiza cinematográfica fixera o sobrevalorado John Huston), a entrañábel amizade que media entre o protagonista Ismael e o silandeiro arponeiro Queeqneg presenta case tanta relevancia como a teima do capitán Ahab por rematar coa balea branca...

Penúltima longametraxe de Jean-Pierre Melville, *O círculo vermello* significa o cumio da obra deste gran cineasta, a expresión máis depurada, elegante e persuasiva desa personalidade artística que con tanta xustiza lle mereceu un posto de honra na historia do cinema francés. Case vintecinco anos logo de se realizar, o glacial poder de fascinación que emana fica ileso, e a súa inapreixábel cualidade segue a desafiar todo aceno de emulación, negándose a posibilitar recreacións, impartindo unha lección vixente a perpetuidade. Haberá que comezar a temer que Melville -do mesmo xeito que o F.W. Murnau de *Nosferatu* (*Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*, 1922) ou o Charles Laughton d'*A noite do cazador* (*The Night of the Hunter*, 1955)- levou á tumba o derradeiro segredo do seu *O círculo vermello*.