

LE CAVE EST PIÉGÉ (VICTOR MERENDA, 1963)

Título: *Le cave est piégé*

Distribuidora: Rimini Editions

Zona: 2 / PAL

Contenido: Un DVD

Formato de imagen: 16:3 / 1.66

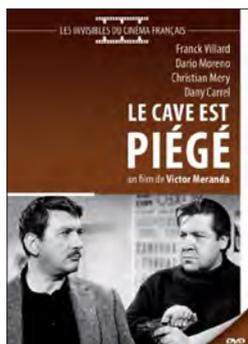
Audio: Francés / Mono

Subtítulos: Ninguno

Precio: 14,99 € (amazon.fr)

Contenido Extra: *Présentation du film par Daniel Lesoeur*

<http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2015.41>



Bajo el epígrafe de una colección denominada «Les invisibles du cinéma Français», el sello Rimini lleva editando, desde el año 2014, un puñado de películas de difícil catalogación y que cumple a la perfección con su cualidad de cine olvidado. La compilación se compone de pintorescas coproducciones de género entre Francia, España o Italia de dudosa autoría, con frecuencia codirigidas, que dan testimonio de unas embrionarias formas de producción que eclosionarían por completo a mediados de los años sesenta. Se ha recuperado para la ocasión a realizadores con recorridos discretos como el español Juan Fortuny y el que nos ocupa, el francés Victor Merenda, del que Rimini ha editado toda su breve cinematografía en una iniciativa inédita. La colección viene marcada igualmente por la implicación de uno de sus productores, Marius Lesoeur, controvertido personaje que en las décadas sucesivas devendrá casi un icono del cine de serie B en Europa.

Le cave est piégé, coproducción bastante equilibrada entre Francia y España, es la última película dirigida por Merenda, un lustro antes de su prematura muerte a los cuarenta y cuatro años. Previamente había participado en varios thrillers como *La nuit des suspects* (1957), cuya trama fue recuperada por François Ozon en 2002 para realizar *8 mujeres*, o *Delincuentes / Les délinquants* (1957) y *El albergue de los suicidas (Sursis pour un vivant / Pensione Edelweiss* [1959]), ambas coproducciones internacionales codirigidas. Sin embargo, la presencia de Lesoeur parece ser la verdadera fuerza que cohesiona al grupo de películas de esta colección, al menos desde el punto de vista de la edición. Los DVDs tienen en común la inclusión de una sucinta presentación y algún comentario anecdótico de Daniel Lesoeur, hijo del productor, que intervino en numerosos rodajes en calidad de «becario» tal como él mismo se define. La imagen que proyecta hoy Marius Lesoeur representa el éxito de un modelo comercial de bajo coste que se dispararía en los años sesenta y que, en periodos posteriores, declinaría en el apogeo del *sexploitation* europeo. De los primeros productores extranjeros que desembarcan en España tras la cristalización de los convenios de coproducción de mediados de los años cincuenta, su actividad está íntimamente ligada a Jesus Franco, un icono del subgénero con el que colaboró en innumerables filmes. Por el mismo motivo, Lesoeur es una de las cabezas visibles que sustenta el halo de descrédito que ha rodeado a las coproducciones en auge durante esas mismas fechas, criticadas por su falsa hibridación cultural y por su único afán de rentabilidad. Se ha sacado a relucir en ocasiones la «frecuente aparición de personajes de dudosa reputación, especializados en el reciclaje de materiales y de su exponencial reconversión en varias películas, explotadas en distintos países bajo pabellones diferentes» (RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro: *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*. Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 2008, p. 852) para incidir en cómo las películas de Lesoeur recurrían

a prácticas sospechosas que desvirtuaban su valor en tanto que coproducciones.

A la vista de la película editada, con toda probabilidad no puedan ponerse en duda ni las maniobras precipitadas de los productores, ni su tendencia al cine de saldo. Al filme de Merenda se le notan mucho las costuras; proliferan los fallos de raccord, los movimientos de cámara apresurados y unos actores muy justos en sus interpretaciones. Sin embargo, tal vez por encontrarnos en los inicios de unas prácticas productivas poco escrutadas por entonces, *Le cave est piegé*, se desvela como un filme extrañamente heterogéneo, dotado de unas cualidades transnacionales destacables. Su rareza contribuye a una compleja clasificación; la limitada popularidad de sus estrellas, sumada a una escasa fortuna crítica son factores que han repercutido de igual forma en su prolongada invisibilidad.

Destaca en primer lugar un variado elenco de origen dispar, con carreras desiguales y un perfil muy internacional, dotado de una naturaleza poliédrica que posibilitaba su aclimatación a distintas cinematografías, escogido con la pretensión de abarcar con éxito diferentes mercados. El gran protagonista proyectado era Maurice Ronnet, verdadera estrella del momento en una clara trayectoria ascendente tras trabajar con Louis Malle y René Clement, pero la lógica presupuestaria acabó poniendo a Franck Villard al frente. El actor es un habitual secundario de películas de género en Francia al tiempo que comienza a ser más conocido a raíz de sendas apariciones destacadas junto a Sara Montiel en *La violetera* (Luis César Amadori, 1958) y *La bella Lola* (Alfonso Balcázar, 1962). Junto a él completaban el reparto Darío Moreno, un políglota cantante de origen turco, de gran popularidad en Francia y en general en el ámbito mediterráneo; y Dany Carrel, una actriz mestiza procedente de Indochina, figura emergente de los cines populares en Francia de la mano de René Clair, Duvivier o Clouzot, concedora también del mundo de las coproducciones, pero que no llegó a consolidarse con las nuevas generaciones de cineastas. Con tan cosmopolita repertorio, que se completaba con alguna

breve aparición de celebridades de corte local como la de Arturo Fernández, se apuntaba a múltiples horizontes, forzando a gestionar al mismo tiempo una babel inconcebible en otras circunstancias.

Acompañando al desconcierto que produce el reparto, se perfila un argumento que destaca precisamente por una significación múltiple, empezando por el título. Frente al irónico *Le cave est piegé* o «el pardillo cae en la trampa», se alza su severo título español *No temas a la ley*. La trama, adaptación de una novela de Yvan Noé con un título más neutro, *Ne racrochez pas*, se desarrolla íntegramente en Barcelona; el guión es del propio autor de la novela, de Merenda y de José Antonio de la Loma, por entonces destacado guionista del cine negro español y uno de los primeros responsables de su internacionalización, que ya había colaborado con Lesoeur como director en el pasado realizando *Fuga desesperada / Le bourreau attendra* (1961). El filme sigue los pasos de un conocido extranjero residente en la ciudad que huye de la policía, tras verse envuelto accidentalmente en el asesinato de una mujer del que no es el causante. Sin embargo, sí es el principal sospechoso por haberse cruzado con ella, víctima en realidad de un timo del que ni siquiera se percata haber sido víctima hasta bien avanzada la intriga. La película parte así de una base en la que la mayor fuente de inspiración se sitúa en el cine negro americano. Sin embargo, se distancia de forma notable del modelo en dos direcciones opuestas; de un lado, en un sentido paródico, convirtiendo al protagonista en un pelele expuesto a considerables tropelías, o haciendo desaparecer de buenas a primeras a la posible aspirante a mujer fatal. De otro, en una acepción mucho más literal, explotando el sentido moral propio de los policíacos españoles en los que triunfa la justicia y el fugitivo es redimido por la fuerza de su inocencia y por el amor de su esposa. Ambas facetas, que son las que transmiten sendos títulos español y francés, se condensan en un ambiguo final, no rematado, que culmina con el momento en que el prófugo se entrega a la policía, recuperando la seguridad en sí mismo al reencontrarse con su

cónyuge, pero desapareciendo en un plano que funde a negro, cuando se aleja en el interior de un coche de policía; se trata de un instante suficientemente abierto como para poder salvar al inocente o terminar de sentenciar su candidez. Desde este punto de vista, es de lamentar que la edición del DVD, que solo reconoce la nacionalidad francesa de la película, como revela el encabezado de la colección, haya sido distribuida únicamente en la versión francófona, privándonos de los diálogos en español y de otras eventuales diferencias que se hubieran podido percibir en el registro del audio.

La banda sonora, en concreto, transmite un desconcierto que se condensa en toda la película. La atmósfera angustiada de *huis clos* que vive el fugitivo se refuerza con una sorprendente a la vez que inquietante partitura, compuesta por Philippe Gérard, conocido compositor de canciones populares, y Jacques Lasry. La aportación de este segundo es la que causa mayor extrañamiento. Lasry junto a los hermanos Baschet, lanzaron a finales de los años cincuenta una nueva instrumentación calificada de «esculturas sonoras», que producía unos envolventes acordes metálicos insólitos para el momento. Puntualmente empleada en la última película de Cocteau, *El testamento de Orfeo* (1959), en el filme de Merenda invade toda la composición musical, que se combina con un persistente clavicordio. La música de los Baschet-Lasry aporta una simbología añadida, puesto que sus creadores defendían la idea de un nuevo concepto de ciudadanía estética a partir de sus sonidos. Este vínculo refuerza la metáfora de la pretensión en *Le cave est piegé* de mostrar un objeto más trascendente de lo esperado para el tipo de producción concebido. Como contrapunto, se inserta un número musical en una larga secuencia de una sala de fiestas, este sí, un elemento mucho más frecuente en el cine a ambos lados de la frontera.

La ciudad de Barcelona es, en última instancia, la otra gran protagonista dual de la película. Omnipresente a lo largo de todo el metraje, cuenta con una numerosa relación de secuencias rodadas en exteriores. Algunas de ellas arrojan panorámi-

cas emblemáticas y muy reconocibles de la ciudad, en especial de la Pedrera o de la Plaza de España, evidenciando la ubicación de los hechos y cumpliendo una obvia función publicitaria. Por contra, buena parte de la acción transcurre por un espacio urbano muy difuso, alejado de unas señas de identidad reconocibles. Lo más representado son calles y plazas anónimas en perspectiva que siguen al extranjero por la ciudad y recogen el tránsito de sus viandantes, ajenos a la acción, reforzando la imagen de una ciudad hostil y deshumanizada. No faltan tampoco entornos triviales como aparcamientos, una importante escena con el asesinato en los aledaños de la zona portuaria (un enclave central del policíaco barcelonés) u otra incursión por los bajos fondos, espacios genéricos en suma, que deslocalizan la acción hacia una ciudad anónima. Las dos facetas se daban también en los policíacos españoles emplazados en Barcelona, conocidos por su especialización genérica; el rodaje callejero era un signo de identidad desde *Apartado de Correos 1001* (Julio Salvador, 1950), si bien, en la película de Merenda, este es más epidérmico y distanciado del naturalismo presente en producciones similares de Rovira Veleta o Pérez-Dolz que pueden verse en el mismo periodo.

Le cave est piegé es, en definitiva un significativo exponente de que, dentro del deslavazado mundo de las coproducciones, hasta las películas más atropelladas y resueltamente tendentes a una apresurada rentabilidad, podían llegar a ser objetos con una significación especial y algo más que producciones nacionales enmascaradas. Es más, el género, que en España soporta por razones coyunturales una excesiva tirantez, debido a una narratividad demasiado diáfana para los códigos usuales del policíaco, gana en ambigüedad gracias a su rica polisemia transnacional, sin perder alguno de sus rasgos característicos. El policíaco, con su dúctil juego de víctimas, asesinos y justicieros, y con la fuerza de algunas de sus imágenes más icónicas, parece ser uno de los géneros que mejor se prestaba a estas aventuras.

Pablo Cepero