

Paul Verhoeven, la força de la vulgaritat

 quaderndelesidees.press/paul-verhoeven-la-forca-de-la-vulgaritat/

January 10, 2022



Rutger Hauer a Flesh+Blood.

El director holandès Paul Verhoeven (1938) és conegut per haver filmat grans èxits de Hollywood com *Robocop* (1987), *Total Recall* (1990) i *Basic Instinct* (1992), però també té una interessantíssima carrera a Holanda, bastida tant abans d'instal·lar-se als Estats Units com quan va tornar a Europa, a principis dels 2000. El seu cinema sempre ha pivotat sobre tres eixos: el sexe, la violència i la religió. Són unes temàtiques que no cal dir que solen causar una pertorbació en el públic benpensant, i d'això sempre n'ha estat molt conscient Verhoeven, el qual sovint ha estat acusat de provocador. No obstant això, no estariem escrivint sobre ell si aquests temes no foren una excusa per a anar més enllà, és a dir, per a establir un discurs personal que no té un altre objectiu que fer pensar als espectadors.

Holanda, 1a part. Després d'uns primers treballs de provatura, Paul Verhoeven va obtenir un notable èxit per *Turks fruits* (1973), en el qual seguim els passos d'un personatge amoral i excessiu en les seues aventures sexuals. Però el que destaca més és que Verhoeven rebutja seguir un fil argumental convencional i prescindeix de la relació causal entre les diferents escenes. En lloc d'això, es decanta per una veritat impulsiva i subjectiva, el centre de la qual és el cercle de desesperació en què es troba atrapat el protagonista en un moment del film. Aquest plantejament es tradueix en unes imatges molt properes que aprofiten espais reals d'Amsterdam i dels voltants. Així mateix, la naturalitat com estan filmades les escenes sexuals s'alterna amb moments d'un humor obscè i, fins i tot, amb alguna escena escatològica (la femta amb remolatxa o les deposicions del moribund). Són uns detalls vulgars que podrien ser menystinguts per mal gust, però que al director holandès li serveixen de molt, per exemple per a reflexionar sobre l'inevitable final que a tots ens arribarà o sobre si és possible mantindre una total absència de compromís.

En *Turks fruits*, igual com en *What zien ik!?* (1971), la seua *opera prima*, es veu l'impuls de la contracultura que va tenir lloc després de la Segona Guerra Mundial, la qual va tindre un impacte en molts aspectes de les societats occidentals, també en la manera de fer cinema. A tall d'il·lustració, el caràcter immediat de les imatges, el guió amb molts elements d'espontaneïtat i la interpretació naturalista dels actors i de les actrius d'aquests films remetent a la Nouvelle Vague. Però Verhoeven aviat va demostrar que era ambiciós i, sobretot, que podia ser molt versàtil. Així, en 1975 va filmar *Keetje Tippel*, una pel·lícula històrica ambientada a l'Amsterdam de finals del segle XIX que conta una història de misèria i d'explotació sexual, alhora que s'hi articula una dura crítica social sobre la corrupció i sobre el preu que s'ha de pagar per a ascendir de classe social. De fet, aquesta voluntat de replicar la societat més formal i encarcerada va ser una de les constants de Verhoeven en aquesta etapa, fins i tot en projectes que podrien tindre una forta càrrega d'oficialitat. És el cas de *Soldaat van Oranje* (1977), un apassionant relat d'espies en l'Holanda envaïda pels nazis que no s'amaga a l'hora de mostrar la divisió que va existir en aquell país sota aquestes difícils circumstàncies. No debades, la pel·lícula segueix les peripècies d'un grup de joves amics neerlandesos que el conflicte situa en diferents bàndols, des del pària jueu fins al nazi convençut, passant pel resistent o pel col·laboracionista. De nou, *Keetje Tippel* i *Soldaat van Oranje* destaquen per les escenes amb contingut sexual, d'altres d'humor i també escatològiques (la petició escrita amb merda), per a fer explícits tota una àmplia gamma de caràcters i per a resoldre aspectes d'una trama que sempre vol destacar la complexitat dels fets. Quant a això, cal reconèixer que Verhoeven, de nou amb la vulgaritat com a recurs, no és gaire subtil a l'hora de plantejar i de resoldre algunes situacions, però sí enormement efectiu. Així mateix, són pel·lícules inoblidables pels intèrprets protagonistes: Monique van de Ven en la primera i Rutger Hauer en la segona (tots dos en *Turks fruits*), dels quals Verhoeven n'exigeix una entrega física total perquè és a través dels cossos que es dissol la intriga convencional, alhora que els utilitza per a cristal·litzar el distanciament cap a una societat opressiva, corrupta i violenta.



Renée Soutendijk a Spetters.

Soldaat von Oranje va ser un gran èxit a Holanda, cosa que va permetre a Verhoeven dirigir dues de les seues pel·lícules més personals: *Spetters* (1980) i *Der Vierde Man* (1983). La primera és un cru retrat sobre un grup de joves fracassats, en el qual es

recalca la mesquinesa de la societat i la impossibilitat de trobar algun horitzó nou al qual aspirar. Verhoeven tradueix aquest plantejament en unes imatges naturalistes que no estalvien els detalls d'una marcada lletjor. Pel que fa a *Der Vierde Man*, és un particular exercici d'estil que reformula l'arquetip de la *femme fatale* a través de la ment psicòtica i desequilibrada d'un escriptor gai amb una particular obsessió pels símbols del catolicisme. Amb la inclusió d'una sèrie d'imatges oníriques, algunes d'elles amb icones cristianes sexualitzades, s'aconsegueix un retrat fascinant i pertorbador. No obstant això, la recepció comercial d'aquests dos films va ser discreta. En canvi, sí que van ser sonats els atacs que va rebre Verhoeven per part dels sectors més moralistes d'Holanda. *Spetters* va molestar molt pel retrat decadent i tan poc empàtic de la societat del seu temps, fins al punt que es va crear un Comitè Nacional Anti-Spetters. No cal dir que el problema d'aquesta mena d'apologies és que es confon cert idealisme amb la realitat. Per *Der Vierde Man* el van acusar d'homòfob, de misogin i gairebé d'heretge. Però, de nou, són uns epítets i unes desqualificacions que en cap cas no es corresponen amb el film, a banda que Verhoeven no pretén jutjar res; si de cas, hi destaca la complexitat d'una situació particular.

Aquesta controvèrsia el va obligar a explorar altres vies de finançament si volia continuar treballant. És així com va aconseguir filmar a Espanya *Flesh+Blood* (1985), en una coproducció internacional que va ser el preludi per al seu salt a Hollywood. Lluny d'arronsar-se, es tracta d'una descarnada i escabrosa visió de l'Europa medieval que mostra la contundent fragmentació social, fruit de nombrosos cicles pestífers i fretures de gra, també destruïda pels conflictes entre els nobles i en contra de la plebs, i amb un estament eclesiàstic que oscil·la entre la hipocresia i la superstició. La pel·lícula presenta uns personatges que es caracteritzen per l'egoisme i la barbàrie de les seues accions. En aquest ordre de coses, Verhoeven tampoc no hi defuig l'ambigüitat, sobretot a través de la princesa que per a sobreviure ha de confraternitzar amb el seu segrestador, pel qual, a més, arriba a sentir una problemàtica fascinació. Només hi trobem una excepció, en un panorama tan decadent: el noble amb aspiracions científiques, el qual introdueix la innovació que suposa l'amputació de les parts del cos malaltes per a sobreviure a la infecció de la pesta bubònica. De fet, aquesta intervenció, incòmoda com moltes de les imatges del film, esdevé tot un símbol en la filmografia d'un cineasta obsessionat pel cos però mai subjecte a cap afany moralitzador.



Starship Troopers.

Interludi americà. La recepció comercial de *Flesh+Blood* tampoc no va ser bona, al mateix temps que el film va tornar a escandalitzar els sectors més retrògrads, situació que va fer decidir Verhoeven a marxar als Estats Units. Allí va tenir un inici fulgurant, amb tres obres que ja són uns clàssics moderns: *Robocop*, *Total Recall* i *Basic Instinct*. Però també va filmar tres films més que no només van ser un fracàs de taquilla, sinó que també van ser objecte de discussió i de polèmica. Ens referim, sobretot, a *Showgirls* (1995) i a *Starship Troopers* (1997). Es tracta, però, de la mateixa situació que ja havia viscut a Holanda? D'entrada, el mateix Verhoeven ha explicat en entrevistes quina és la gran diferència entre treballar a Europa i a Hollywood. Segons la seua opinió, a Holanda, ell i el seu guionista habitual, Gerard Soeteman, que signen els guions de les pel·lícules de l'etapa holandesa, sempre van ser lliures per a aixecar el projecte que volien. En canvi, a Hollywood no és possible fer una pel·lícula des de baix, perquè no només són els productors els qui tenen l'última paraula, sinó que és des dels estudis cinematogràfics on es busquen directors per a desenvolupar projectes que ja tenen els fonaments bastits. De fet, Verhoeven també comenta la frustració que va sentir quan va intentar tirar endavant alguna idea original i no se'n va sortir (sobretot va dedicar molts esforços a una ambiciosa producció sobre les croades i a una nova versió sobre la vida de Jesús). No obstant això, pensem que aquesta realitat, que és certa, no acaba d'explicar l'extrema carrera americana de Verhoeven. I per a comprendre-ho tot plegat potser cal donar un cop d'ull als seus grans èxits americans. *Robocop*, *Total Recall* i *Basic Instinct* són films icònics que han passat a la història per la força de les seues imatges. Sens dubte, Verhoeven va aprofitar molt bé la qualitat tècnica dels professionals de Hollywood a l'hora d'introduir bons efectes especials, un acurat maquillatge i escenes d'acció espectaculars. Tanmateix, el que converteix aquests films en molt personals és com aquesta excel·lent factura tècnica conviu amb aquelles escenes ultraviolentes i amb el contingut sexual que tant li agraden a Verhoeven, ambdós elements sovint recalcats a través de la ja reconeguda vulgaritat. I és en aquesta aparent contradicció, presentada sobre els codis dels típics gèneres cinematogràfics, quan es desprenen significats alternatius i, fins i tot, oposats al que caldria esperar. No debades, *Robocop* és un film policíac amb aires distòpics que esdevé una ferotge crítica a la televisió i a les corporacions empresarials; *Total Recall*, un film de ciència-ficció que en realitat és una broma fabulosa sobre la força de les fantasies en la societat de consum; i *Basic Instinct*, una altra reelaboració del mite de la *femme fatale*, que destaca l'ambigüïtat del poder del sexe en una societat patriarcal i conservadora.

Precisament, tot i tenir la mateixa marca d'estil, *Showgirls* i *Starship Troopers* no van ser desxifrades en el seu moment (avui són obres de culte). La primera pareix el típic film sobre el somni americà quan és clar que se'n riu del que significa Las Vegas en la societat estatunidenca, mentre que *Starship Troopers* no és un telefilm bèl·lic i juvenil ple de propaganda feixista sinó una sàtira sobre l'estament militar ianqui i la propaganda. El problema és que totes dues van ser interpretades en un sentit literal, cosa que les converteix en uns productes ridículs. Per a la història també queden els atacs que va rebre Verhoeven des de molts mitjans i, fins i tot, els premis Razzie a la pitjor pel·lícula per *Showgirls*, que, per cert, va anar a recollir. I aquí és quan l'aventura americana del

director holandès es va tòrcer, a qui tampoc no li va anar gaire bé amb *Hollow Man* (2000), que ja es nota que és clarament un film sense ànima. Potser en la primera part, quan el protagonista aconsegueix ser invisible, s'hi nota la mà de Verhoeven (en l'enviliment que suposa per al protagonista adquirir un gran poder), però tot es desnaturalitza quan es vol aconseguir un gran clímax propi d'un film d'acció, cosa que *Hollow Man* no és pas. Ras i curt: la particular bipolaritat dels anteriors films aquí es converteix en una impossible mescla de gèneres.



Carice Van Houten a *Black Book*.

Coda: Holanda, 2a part. A partir d'aquest moment, Paul Verhoeven ja no va trobar crèdit per a fer pel·lícules en la indústria de Hollywood, on mana la rendibilitat del que s'ha fet, i va haver de tornar a Europa. Des d'aleshores no ha pogut fer gaires films més, tot i que quan ha pogut treballar ha continuat amb el mateix esperit salvatge i explorant algunes de les obsessions que ja li coneixíem. A tall d'il·lustració, en 2006 va filmar *Zwartboek*, un altre relat d'espies en l'Holanda ocupada pels nazis que destaca pel trencament del relat històric oficial. No debades, en el centre del film trobem la relació que una jueva té amb un militar nazi, a banda que Verhoeven és molt crític quan mostra com la societat neerlandesa va vexar els qui havien col·laborat amb els nazis. Pel que fa a *Elle* (2016), és un altre arriscat conte moral on els agressors i les víctimes són igual de miserables, possiblement per la seua condició de burgesos. I a *Benedetta* (2020) reprèn l'ambientació històrica marcada per la pesta i la crítica a la hipocresia eclesiàstica, en un film protagonitzat per una monja lesbiana que es mou entre la santedat i les ànsies de poder, també condicionada per unes particulars visions religioses i sexuals.

En les seues memòries, Verhoven explica que al final de la Segona Guerra Mundial estava jugant al carrer i uns soldats alemanys li van fer una broma pesada: el van posar de cara a la paret i van simular que l'afusellaven. Aquell dia, el petit Paul va tornar a casa corrent amb els pantalons mullats mentre sentia les riotes dels nazis a les espatlles. Es tracta d'una anècdota terrible que podria explicar el pessimisme que destil·la la seua obra. A partir d'aquí, s'ha reconegut una marca d'estil, caracteritzada per certa idea de vulgaritat, que destaca la preponderància dels instints, però que no amaga les contradiccions que es donen quan un personatge es deixa portar pel desig o per les ànsies de poder. Ara bé, el seu cinema no quadra amb cap afany moralitzador, ni amb cap missatge, siga progressista o conservador, en un rebuig de tot tipus de

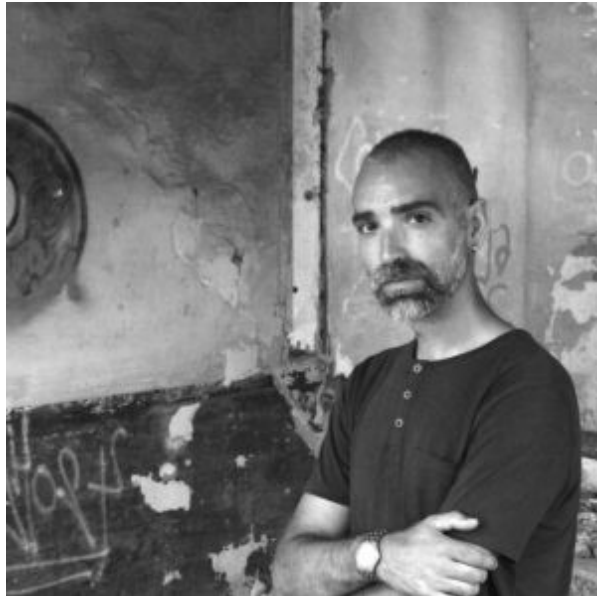
transcendència que no converteix Verhoeven en un cínic, que també no ha dubtat a crear poderosos personatges antifeixistes o d'altres que podrien ser, fins i tot, models de llibertat.

Finalment, que aquest caràcter es pugui reconèixer tant en els seus treballs europeus com en els hollywoodians, dues realitats on hi ha estructures de producció ben diferents, ja indica la forta personalitat de Verhoeven. Tanmateix, tampoc no hem d'amagar que la causa principal de la mobilitat que ha tingut la seua carrera s'ha degut als problemes que li ha causat la mala recepció comercial o crítica d'alguna de les seues pel·lícules. Potser les circumstàncies no hagen estat exactament les mateixes, però la veritat és que el resultat ha estat el mateix a Holanda que als Estats Units. Les necessitats econòmiques i industrials del mitjà, per una banda, i les manies morals, per l'altra, fan que els cineastes siguin molt vulnerables. En tot cas, faríem bé els europeus de recordar que tenim cineastes entestats a enfrontar-se als elements més pertorbadors de la condició humana i de la societat. Al mateix temps que, en una època de seqüeles, de preqüeles, de *remakes*, de *reboots* i d'adaptacions de còmics per a tots els públics, es troba a faltar un cinema comercial americà com el que va fer Verhoeven. Quant a això, només cal veure les noves versions que s'han fet de *Robocop* i de *Total Recall*, tan asèptiques, tan avorrides i tan inofensives.

Fèlix Edo Tena

Si t'ha agradat aquest article i vols rebre informació dels pròxims que publiquem, envia'ns el teu nom i el teu correu electrònic.

He llegit i acceptat les condicions establertes en l'avís legal i política de privacitat.



Fèlix Edo Tena

Fèlix Edo Tena (1981) prové de Vilafranca (Els Ports). Es guanya les garrofes fent de professor en un institut públic, on ensenya als adolescents a llegir llibres, escoltar músiques i mirar pel·lícules. Escriu sobre literatura, música i cinema a revistes com Debats o Serra d'Or. De la vida a Internet [...]

Llegir més