

FESTEN (CELEBRACIÓ)

EMÍLIA OLIVÉ

Societat Catalana de Filosofia
(*eov43@telefonica.net*)

«Totes les famílies felices s'assemblen, però les infelices ho són cadascuna a la seva manera»
(*Anna Karèнина*, Tolstoi)

La pel·lícula *Festen* (1998) del realitzador Thomas Vinterberg ens explica que família i amics es reuneixen per celebrar el 60è aniversari del patriarca d'una nissaga de l'alta burgesia danesa, pare de 4 fills (un dels quals, germana bessona del protagonista, s'ha suïcidat fa escassament dos mesos). La festa transcorre en la mansió familiar (que és alhora un hotel), un lloc entre boscos, aïllat i aparentment idíl·lic. Tanmateix, la tragèdia esclata quan el germà gran (Christian) decideix revelar el secret familiar: ell i la seva germana (Linda) de petits van ser víctimes d'abusos sexuals per part del pare. El *sinistre* acaba d'irrompre enmig de la festa, allò que mai no havia de sortir de la intimitat de la llar surt a la llum i «l'àngel exterminador» s'ha posat en acció!

La pel·lícula està rodada seguint els 10 protocols del *Manifest Dogma 95*: un moviment cinematogràfic danès dels anys 90 que reivindica la concepció del cinema com a art i amb un clar compromís ètic. Dins d'aquests postulats d'un «cinema de tesi», *Festen* ens mostra que no hi ha res de «natural», en el sentit d'evident, ni en el discurs cine-

matogràfic usual (el nord-americà), ni tampoc en la família —entesa com a institució representativa de la societat. Ambdós elements (cinema i família) es fonamenten sobre un paradigma de *poder* prèviament donat i construeixen un relat social inqüestionat que tanmateix mistifica la realitat. La voluntat de Vinterberg és desvelar aquesta estructura de poder i aquestes formes de domini preestablertes que no s'expliciten mai.

Des de la perspectiva del «discurs cinematogràfic», *Festen* qüestiona obertament el mode de representació hegemònic i típicament burgès que segueix uns codis i uns gèneres convencionals prefixats pel *poder*, i que ha domesticat des de fa anys la nostra manera de mirar. És el *made in Hollywood* que ha imposat arreu un tipus de relat allunyat de la realitat i del compromís ètic i social, que abusa dels espais de ficció (decorats i escenografies), que explota sempre els mateixos gèneres estereotipats, que atorga rols estandarditzats als seus personatges (per exemple de gènere), que altera les convencions temporals i que rescata, sempre que pot, l'espectador amb un oportú final feliç. Contra aquesta forma de poder de la representació, *Dogma 95* vol posar el cine al servei de la «veritat», usant un discurs cinematogràfic que cerca el realisme del format documental, que defuig les ambicions tècniques i les posades en escena irreal. *Festen* està rodada càmera en mà i sense evitar els moviments inestables i bruscos (però expressius), amb so directe i sense música (de fons) i en localitzacions reals. De fet, és com si la càmera es colés durant les 24 hores que dura la vivència de la festa familiar i ens acompanyés en el procés de revelació de la veritat en temps real.

Des de la perspectiva del «discurs narratiu», el relat també arremet contra el *poder*, sobretot el patriarcal, present en la família i la societat. *Festen* és el revers més inquietant d'aquelles pel·lícules domèstiques (rodades en súper 8!) que mostren la cara més entranyable de la família durant

els seus rituals de celebració. Tota la pel·lícula es teixeix en una tensió contínua al voltant de la *festa d'aniversari* del patriarca: entre la seva consecució —com a repetició del ritual familiar que garanteix la continuïtat de *l'statu quo* i perpetua l'ocultació dels secrets familiars— i la seva ruptura —amb els discursos del primogènit que pretenen trencar les aparences i desvelar la veritat. La festa és el lloc on s'han de «salvar les aparences», però alhora és el lloc de la seva dislocació: és on els problemes no resolts i allò mai no dit emergeix amb crueltat (sabem que sovint les festes són l'ocasió del trencament de l'harmonia familiar). Totes les famílies (com la societat burgesa —i els estats) s'han construït a partir d'un relat fundacional que es normativitza i que els dóna coherència i continuïtat; i de fet la festa familiar amb els seu ritual (sopar, ball, bromes i discursos) està pensada per renovar i perpetuar la tradició. Però això mateix genera un residu, quelcom del qual mai no es parla perquè podria dinamitar el «relat oficial». *Festen* explica que aquesta és la tensió inquietant sobre la qual es fonamenten les estructures familiars i socials, i que quan aquesta tensió s'esquerda (per exemple, en plena celebració) emergeix el no-dit-fins-ara en la forma del *sinistre*, precisament perquè el secret aterridor que ens amenaça prové de la intimitat. I quin és el secret que uneix la família del film? Doncs possiblement el més sinistre de tots: el tabú de l'incest, la transgressió del qual posa en perill els llaços familiars i les relacions socials. Vinterberg retrata la pitjor de les relacions de dominació, la d'un pare despòtic, traumatitzat i obsedit per les relacions sexuals, abusador de dos dels seus 2 fills (bessons) i que compta amb la complicitat d'una esposa submissa i preocupada només pel manteniment de les aparences socials.

De fet, ambdós progenitors reproduïxen un model social propi de la burgesia benestant, subtilment violenta i autoritària. Si fem una lectura sociopolítica, la família es-

devé el mirall de les relacions de dominació que hi ha a la societat: la denúncia del domini del pare sobre els fills és alhora la crítica al domini de la burgesia sobre la classe treballadora i les minories ètniques (representats pel servei i el promès negre de la germana), que fan també seva la lluita emancipadora del fill. El rerefons del feixisme també hi està omnipresent, perquè un patriarca que fa llei de la seva voluntat, que considera que tots els membres de la família estan a la seva disposició, representa un feixisme on el dictador entén que el poble és una extensió de la seva voluntat i que la seva paraula (o necessitat) és *Diktat*.

Si atenem ara a la manera com es revela el secret familiar, la pel·lícula considera que desocultar la veritat no és un fenomen immediat, sinó que implica una recerca i un esdevenir-se processual, en el qual la paraula té una funció simbòlica fonamental: la paraula parlada i escrita té la funció de fer aparèixer en el discurs l'essencial, és el mecanisme per treure a la llum el passat i alliberar-nos-en (*Ordet*, de Dreyer, ressona en aquest ús de la paraula que ressuscita). Christian arriba a la celebració sol i decidit a desvelar el secret familiar en 3 discursos successius i concèntrics, cadascun dels quals ens va revelant una cara de la veritat i, a la manera de les intrigues de Hitchcock, acosta pas a pas el protagonista (i l'espectador) a la catarsi final. Però el protagonista s'assembla a Cassandra, i les seves paraules tampoc no són cregudes perquè representen una traïció a la família i als secrets que s'han de mantenir clausurats. En el primer discurs fa públics els anys d'abusos sexuals del pare cap a ell i la seva germana bessona (Linda), que fa 2 mesos que s'ha suïcidat; l'anomena «el conte de la veritat» i porta el títol inquietant: «Quan el pare es banyava» (l'aigua apareix com un segon element simbòlic perquè purifica i neteja de la brutícia moral: la banyera on se suïcidarà la germana; l'obsessió per la neteja del pare; l'aigua dels títols de crèdit al principi i al final de la pel·lícula...). El 2n i 3r discursos

acusen el pare d'assassinat i la mare de complicitat (respectivament) i, tot i que Christian compta amb el suport i l'ajut del servei (que també ha patit durant anys l'autoritarisme del pare), la reacció dels convidats i familiars és primer d'incredulitat (com si de fet res no s'hagués verbalitzat), i després —davant de l'horror creixent— desfermen tota la violència continguda fins aleshores: l'apallissen, agredeixen el servei i, com a colofó, tots els assistents ja beguts canten una cançó clarament racista dedicada al promès negre de la germana. Finalment, el desllorigador (el *McGuffing* hitchcockià) és la lectura d'una carta pòstuma de la germana morta on escriu: «El pare ha tornat a començar. Ara ho fa en somnis, però jo ja no puc més. Me'n vaig». La carta és la paraula que rescata i el que permet la catarsi i l'alliberament de les víctimes.

Ara bé, aquesta catarsi final ¿implica la superació de la relació de poder en el si de la institució familiar? A jutjar pel pla final de la pel·lícula sembla que no és així. Mentre el patriarca és convidat a abandonar la família (durant l'esmorzar del matí), es mostra un primer pla de Christian pensarós i enigmàtic, darrere del qual emergeix la figura de l'avi patern (que sabem que sempre s'ha comportat de manera tan autoritària com el seu fill), la qual cosa suggereix que la tradició tendeix a perpetuar-se, que és difícil enderrocar el poder (social i patriarcal) i que desvelar la veritat i denunciar l'opressió no significa sempre superar-les. Les tensions persisteixen en el si de la família i de la societat i, contra el que Hollywood ens té acostumats, aquesta celebració no acaba bé ni es tanca amb cap *happy end*.

A *Festen* no hi ha final feliç perquè ha mostrat el rostre del sinistre que es cova en les històries més familiars. *Sinistre* (segons Eugenio Trias a *El bell i el sinistre*) és allò que, havent de romandre ocult, tanmateix es manifesta; allò que tot i ser molt familiar i proper, esdevé incòmode i insuportable en revelar-se. A *Celebració* hi ha una tensió que

mai s'acaba de resoldre entre la intimitat familiar i el secret que la fa inhòspita, entre el poder i les relacions socials. En una paraula: *Festen* mostra el rostre més *Unheimlich* de les relacions familiars i socials: aquella «taca» que apareixia ja en les tragèdies gregues i que mai no s'arribava a netejar. Parafraçant Rilke (*Elegies de Duino*): «Algunes festes familiars (com aquesta) són el límit del sinistre que podem arribar a suportar».

