

Belleville Baby

Mia Engberg. Suecia. 2013. 76 min. Color. v.o.s.e.



FICHA TÉCNICA

Título original: *Belleville Baby*.

Nacionalidad: Suecia. **Año de producción:** 2013

Dirección, guión, fotografía y montaje: Mia Engberg.

Producción: Story AB, SVT.

Productor: Tobias Janson.

Música: Michel Wenzler.

Sonido: Jan Alvémark.

Duración: 76 min. **Versión:** v.o.s.e. Color.

SINOPSIS

En *Belleville Baby*, Engberg cuenta una vieja historia de amor entre ella misma y un hombre de la banlieue parisina nueve años atrás. El antiguo amante, Vincent, decide llamarla después de nueve años de silencio. Esa primera llamada y las que la siguen serán el hilo conductor de un retrospectivo viaje al París donde se enamoraron. Engberg define su película como una pieza sobre el amor, el tiempo y las cosas que se pierden por el camino. Además, el filme acaba siendo una profunda reflexión sobre la separación entre privilegiados y no privilegiados, entre ella y Vincent, y la injusticia del mundo en el que viven.

COMENTARIO

Mia Engberg, íntimo y subversión al ejemplo de *Belleville Baby*

En estos tiempos de saturación de imágenes, parece más que conveniente pararse y adentrarse en propuestas concretas. Si me alejo de la mirada superficial, yendo más allá del folletón, me encuentro con obras menos conocidas y quizá más interesantes. Por esta razón, hacer un zoom sobre artistas menos accesibles se convierte para nosotros en un deber.

Zoom a Mia Engberg

La obra de la poco conocida cineasta sueca, Mia Engberg (Estocolmo, 1970), se caracteriza por la coherencia de sus propósitos. Además de cineasta, fue okupa en la *banlieue* de París, militante en diversos colectivos feministas y bajista en el grupo de ska *Vagina Grande*. Fiel alumna de esos directores que piensan que el cine puede hacer que cambie «alguna cosa» de la sociedad, la crítica social estará presente en toda su obra.

Concebida como una función y no como un género, Frank Fischbach define las películas que hacen crítica social como éstas que muestran y denuncian situaciones que conllevan malestar y que son incompatibles con el hecho de llevar una vida humanamente satisfactoria (Fischbach, 2012: 15). En cuanto a Engberg, desde sus primeras películas filma personas desafortunadas que querrían cambiar el orden del mundo: mujeres, gente de clase baja, inmigrantes, homosexuales, transexuales, activistas, etc. Así, denunciar las injusticias del sistema y proponer alternativas se convierte en una obsesión constante en el cine de la directora sueca, haciendo de la subversión una de las características principales de su obra.

Por un lado, Mia Engberg inaugura el cine pornográfico feminista en Suecia con *Selma & Sofie* [Mia Engberg, 2003], donde filma a una pareja de lesbianas manteniendo relaciones sexuales pero rompiendo con las directrices del llamado porno *mainstream*. Unos años más tarde, vuelve a las andadas con el cortometraje *Come Together* [Mia Engberg, 2005] y finalmente se convierte en la productora del proyecto *Dirty Diaries* [Mia Engberg, 2009], el cual engloba doce cortos pornográficos feministas rodados por doce activistas. Aunque todo esto es otra (larga) historia.

Por otro lado, la cineasta adopta en sus primeros documentales el método del *cine directo*: un cine que intentaría plasmar las situaciones que se observan de la manera más aparentemente objetiva posible (Marsolais, 1991: 11-12). De esta forma, Engberg puede mostrar realidades que considera inaceptables –y que desearía subvertir– a partir de personajes que están sufriendo injusticias de una forma directa. Sin embargo, el método adoptado para hacer un cine subversivo cambia a lo largo de su trayectoria cinematográfica. Diez años después de su debut como directora, Mia Engberg se cuestiona el cine directo con el film *Suburban Songs/165 Hässelby* [Mia Engberg, 2005]. En la película, la directora sigue a una adolescente con problemas en el colegio, con el fin de retratar las dificultades del día a día en un barrio marginal de Estocolmo. No obstante, la cineasta lamenta los problemas éticos que conlleva el rodaje, alegando que se sentía una intrusa dentro de la vida de la joven que estaba filmando, y afirma que la aparente objetividad de la película no hace más que esconder la realidad de la historia (Engberg, 2013: 54). En consecuencia, el cine de Engberg empieza a alejarse del método directo para acercarse a un cine más abiertamente subjetivo. Ya con sus

proyectos pornográficos, la cineasta había empezado a poner en escena su propia intimidad – por ejemplo, masturbándose en *Come together* delante de la cámara–. Y es con su último filme, *Belleville Baby* [Mia Engberg 2013], que pondrá definitivamente en escena su vida privada, haciendo un cine más personal desde la propia experiencia (y sin dejar de lado la crítica social que acompaña toda su obra).

Belleville Baby

En *Belleville Baby*, Engberg cuenta una vieja historia de amor entre ella misma y un hombre de la *banlieue* parisina nueve años atrás. El antiguo amante, Vincent, decide llamarla después de nueve años de silencio. Esa primera llamada y las que la siguen serán el hilo conductor de un retrospectivo viaje al París donde se enamoraron. Engberg define su película como una pieza sobre el amor, el tiempo y las cosas que se pierden por el camino. Además, el filme acaba siendo una profunda reflexión sobre la separación entre privilegiados y no privilegiados, entre ella y Vincent, y la injusticia del mundo en el que viven.

Presentada en el Docs Barcelona 2014, la película ganó el premio a Nuevas Miradas por el «atrevimiento formal con el que explica una historia de amor de múltiples capas». En efecto, *Belleville Baby* no tiene una estructura clásica: está dividida en capítulos que corresponden cada uno a un recuerdo. Mezclando imágenes de archivo, pantalla negra con la voz *en off* de las conversaciones telefónicas, ilustraciones, grabaciones con el móvil o con una Super 8 y el uso de fotografías personales, Engberg explora diferentes recursos que le proporciona el dispositivo cinematográfico sin cerrarse puertas.

Belleville Baby parte del mito de Orfeo para explicar su amor por Vincent. Recordando el mito griego, veremos los paralelismos: Orfeo, hijo de un dios griego, se enamora de Eurídice, quien está condenada a quedarse en las tinieblas. Horrorizado con la idea de que Eurídice esté separada de él, Orfeo le pide a Hades que le deje ir a buscar a Eurídice al inframundo. Hades acepta con una condición: durante el viaje, Orfeo no debe girarse para mirar a Eurídice hasta que llegue al mundo de los vivos. Sin embargo, estando ya a punto de llegar, Orfeo no puede resistirse y mira a Eurídice, con lo que la pierde para siempre. Igualmente, Mia intenta salvar a Vincent de las tinieblas: de la *banlieue*, de la delincuencia..., para llevárselo a su mundo. Pero, como Orfeo a Eurídice, Mia pierde a Vincent sin poder volver atrás. De

hecho, Vincent pasa todos los años de silencio en la prisión. El uso del mito griego le permite a Mia Engberg adentrarse en el imaginario colectivo y hacer universal su historia personal, además de ser la vía que hace más soportable la realidad, convirtiéndola en un cuento.

De carácter subjetivo, la narración parte de un yo que remite directamente a Mia. Sin embargo, junto con el mito de Orfeo, la directora protege su privacidad y la de Vincent trabajando con arquetipos: el mar, los árboles o la memoria, ficcionando así su vida real. Por esta razón, si bien en todos los festivales de cine donde se presentó la película se la ha considerado un documental, Mia Engberg afirma en una entrevista con *Club des femmes* que prefiere hablar de autoficción (Mia Engberg, 2014), aludiendo así al carácter imaginario de la historia. En la misma línea, la teórica de cine Lisa Gantheret habla del concepto de ‘disfraz del yo’ que es reenviado al autor (Gantheret, 2011: 101). El espectador cree *a priori* que Mia existe, que es un personaje real, aunque sabe de antemano que, durante la realización de la película, ella es libre de escoger qué quiere poner en escena o no de su vida privada. Al igual que el propio yo, la realidad aparece disfrazada, puesto que todo lo que envuelve la historia está al servicio de la narración. En la misma línea, la memoria se presenta como algo ficticio desde el momento que cada recuerdo representa un capítulo diferente del filme. De hecho, la directora afirma que escribiendo la película ella misma ha creado su memoria, su historia, utilizando diferentes materiales de su propia vida (Engberg, 2014: 76).

Y, sin embargo, la historia es real: sabemos que cuenta la intimidad de Mia por la aparición constante de la cineasta, y concretamente de su voz, que ayuda a identificar a Mia como sujeto del filme. Su voz funciona como una prueba de su identidad, sobre todo utilizando constantemente el pronombre “yo”. Los diálogos con Vincent son extremadamente íntimos, convirtiendo al espectador en un *voyeur*. Además, la narración *en off* de Mia acompaña todo el filme, sugiriendo que la cineasta se habla a ella misma, alejándose así del comentario pasivo del documental clásico.

Como hemos visto, *Belleville Baby* se diferencia claramente de las películas que la preceden. Ni es cine pornográfico feminista ni cine directo, aunque sí seguiría los mismos propósitos que han marcado la carrera de Engberg. Vincent le pregunta a Mia por qué hace sus proyectos y ella responde que los hace para cambiar la socie-

dad. Por eso no es casualidad que, aunque hable del amor y de los recuerdos, Mia tome a Vincent como sujeto fílmico, con el fin de poder, así, hacer visible su historia.

Pero a pesar de sus propósitos, ¿la acción de filmar no podría perpetuar esa diferencia injusta entre las personas? Por un lado, como directora, Mia Engberg ocupa una posición de poder con respecto a lo que filma: ella decide al final qué va a enseñar o no en la película. Por otro lado, quizá podríamos hablar del hecho de utilizar la miseria de los otros para hacer nuestra obra. Ése era el principal problema que le ponía el cine directo a la cineasta, sentirse como una colonizadora. Sin embargo, aunque se implique directamente en la historia y se ponga a ella misma en escena, Vincent le reprocha el uso interesado de su vida. Por su parte, Mia Engberg entiende el conflicto y asume la culpa, pero piensa que, por encima de todo, «algo bueno puede salir de esto». El fin justificaría, al final, los medios.

Mia y Vincent no son los únicos protagonistas; la cineasta recurre a otras narraciones paralelas que reivindican un mundo más justo. Siempre desde el yo, se atreve a compararse con la mediática Florence Rey, protagonista del *affaire Rey-Maupin* que conmocionó los medios de comunicación franceses en 1994. Dos jóvenes idealistas que querían cambiar el mundo y a los que todo les salió mal: murieron cinco personas, entre ellas Maupin. Además, incluye otros personajes, buscando en las historias de su abuela o de su padre la complicidad para defender a Vincent: su abuela que, como ella, vivió un amor que no pudo ser, y su padre que, cada uno de mayo, llevaba a la pequeña Mia a las manifestaciones del día del trabajador, y que le pidió a la cineasta que no dejara de luchar por sus derechos.

Finalmente, en su esfuerzo por contar la historia de Vincent desde el yo, diremos que Mia Engberg abandona definitivamente toda intención de filmar una verdad aparentemente objetiva, poniendo su vida personal al servicio de sus propósitos subversivos. Una directora absolutamente por descubrir: por no conformarse, por su capacidad como creadora de debates cinematográficos y sociales y, también, por su honestidad.

Por Francesca Mas
<http://www.blow-up.es/portfolio-item/mia-engberg-intimo-subversion-al-ejemplo-belleville-baby/>

