laFuga

Numéro deux o dos films a la vez

Un film pantalla

Por Natalia Calderón

Director: Anne-Marie Miéville y Jean Luc Godard
Año: 1975
País: Francia

Tags | **Cine expandido | Discurso | Dispositivo cinematográfico | Ensayo**

Natalia Calderón es Magister y Doctora en Filosofía por la Universidad Paris 8 Vincennes-Saint-Denis.Sus áreas de investigación giran en torno a la relación entre técnica, tecnología y estética poniendo un especial acento en la manera en que la técnica y la tecnología determinan la percepción de una época. Es así como como sus objetos de estudio son la fotografía, el cine y actualmente las imágenes-dato.Docente de la Escuela de Cine de la Universidad de Valparaíso donde dirige además el Núcleo de investigación Cine, Arquitectura y Estudios numérico-digitales.Actualmente realiza una investigación post-doctoral en la Universidad de Valparaíso sobre el concepto de simulación y la problemática de la visualización de datos.

Numéro deux (1975) no es simplemente un film dirigido por dos directores: Anne-Marie Miéville y Jean-Luc Godard. *Numéro deux* son dos films a la vez, simultáneos. Un primer film es formal, reflexiona sobre el video, el montaje y la simultaneidad. El otro, un discurso de mujer. El film formal, es una reflexión sobre el video y la televisión a través de métodos cinematográficos. Es el cine pensando la televisión y el video. El film discursivo, se inserta en reflexiones feministas como las de Germaine Greer, pero también nos sitúa en el espacio de lo íntimo, del hogar, de lo cotidiano en cuanto espacio del encierro, lugar principalmente asignado a las mujeres. *Numéro deux*, es el pensamiento de la simultaneidad, de la coexistencia; es una atestación, un estado de cosas.

¿A quién pertenece el film?

Desde el comienzo del film vemos a Godard divagando en torno al juego de palabras en francés *machin* (cosa), *machine* (máquina), rodeado precisamente de máquinas cinematográficas, de video y luego, de mesas de edición. Ese es uno de los films, el film de Godard. Y luego hay otro, que vemos desplegarse a través de la voz en off de una mujer, Sandrine Battistella.

En una entrevista en el diario *Le monde* (1975), la periodista Ivonne Baby le pregunta a Godard precisamente por la cuestión del autor del film, frente a lo cual Godard responde: "*Numéro deux* es un discurso de mujer". Es decir, el autor del film a nivel discursivo es una mujer, Miéville y Battistella. Pero a un nivel técnico, es la figura masculina la que construye el film dado que las mujeres "no tienen acceso a los medios materiales de comunicación" .

Si bien en un film es indisociable la forma del contenido, en *Numéro deux*, Godard al desentenderse del aspecto discursivo del film y al asumir la realización material de este, nos sitúa frente a una dicotomía que se resuelve a través de un doble film, y no, a través de un film con dos autores. Miéville y Battistelle construyen el discurso del film, y a su vez, lo ponen en escena a través del despliegue performático. Mientras Godard despliega todo un experimento audiovisual a través del uso del doble formato de video y celuloide, del registro de doble pantallas, donde la cuestión del video, la televisión y el cine construyen una zona de *pasajes* (Bellour, 2013). Hacer dos films simultáneos, es en definitiva afrontar el diálogo entre la imagen y el discurso, es considerar el discurso como imagen, y la imagen como discurso, como elementos paralelos que mantienen una cierta distancia, pero que temporalmente se despliegan en el mismo tiempo.

El cine y lo otro

¿Cómo hacer un film sobre lo que no es cine? o más bien ¿en qué medida lo que no es cine expande las supuestas fronteras del cine?

Si bien la relación entre el cine y otras disciplinas es un hecho, lo cierto es que la búsqueda de su especificidad también lo es. De ahí que desde las primeras décadas del cine, cineastas como Vertov o Epstein quisieran poner una línea divisoria entre el cine y el teatro, o posteriormente, André Bazin quisiera construir un relato ontológico del cine. Sin embargo, la invención de la televisión y del video poseen un carácter particular, en la medida en que tensionan no sólo el monopolio del cine en la producción audiovisual, sino que suscitan una reflexión del cine sobre sí mismo, sobre lo que es, sobre lo que no es y sobre lo que ocurre cuando este se enfrenta a otros medios. Desde ese punto de vista podemos seguir una cierta trayectoria que da cuenta de las diversas discusiones, que, si bien utilizan terminologías distintas, refieren al mismo problema: cómo el cine se enfrenta a otros medios, como este se redefine y se expande a través de su puesta en relación con lo otro.

Es en ese contexto que podemos entender por ejemplo un film como *Habitación 666* (1982) de Wim Wenders, donde este último interroga a una serie de cineastas -entre los cuales está Godard- sobre la posible muerte del cine a causa de la concurrencia de la televisión y de los medios electrónicos. Las respuestas son múltiples y variadas: Herzog, delimita al cine en un estricto marco en el cual la televisión no tiene ninguna posibilidad de adentrarse, Antonioni por el contrario, se aventura en un acto de imaginación sobre las posibilidades que pueden otorgar las nuevas tecnologías y sus posibles derivas.

En la misma línea, pero ya en los 90s, Raymond Bellour escribirá *El entre-imágenes. Foto, Cine, Video* (2013), libro que puede ser considerado como un esfuerzo por dar cuenta de las zonas de pasaje entre el cine y otros medios como la fotografía y el video, descartando la necesidad de reflexionar sobre lo qué es el cine y solo el cine.

Finalmente, en los 2000s el debate se estructura en torno al concepto de post-cine, lo cual puede ser definido como un esfuerzo por dar cuenta de la nueva onda de shock que afecta al cine a raíz de la aparición de los medios digitales. Publicaciones colectivas dan cuenta de este nuevo cuestionamiento entre las cuales podemos mencionar *Post-cinema theorizing 21 st-century film* (Denson y Leyda, 2016) o *Post-cinema* (Chateau y Moure, 2022) a lo cual podemos agregar el libro *Artes y medios audiovisuales. Un estado de situación II: las prácticas mediáticas predigitales y post analógicas* (La Ferla, 2008) donde en algunos de sus capítulos el problema central es el post-cine o la relación entre el cine y otras disciplinas.

Es en medio de esta cuestión central, que atraviesa varias décadas, que se sitúa *Numéro deux;* film que más que responder a la pregunta qué es el cine, qué es el video o qué es la televisión, propone poner en escena todos esos medios, al mismo tiempo.

El film de Godard: Un film-pantalla

Farocki en su libro de conversaciones con Kaja Silverman *A propósito de Godard* (2016) postula que Godard tuvo la idea de hacer *Numéro deux* luego de tener la experiencia de experimentar con el montaje en video. Esto porque el montaje en video requiere siempre tener frente a sí dos pantallas, una con material bruto y otra con material editado. Y *Numéro deux* es ante todo un film-pantalla, en la medida en que no hay un acceso directo al material filmado en video, sino que su acceso está mediado por la pantalla.

El gesto de Godard consiste en filmar en video, transmitir dicho registro por una o varias pantallas de televisión y filmar a su vez todo el conjunto en celuloide. El procedimiento utilizado puede interpretarse como una suerte de video instalación, dado que las pantallas se sitúan en una sala oscura desde la cual transmiten, pero el espectador en este caso es la cámara de cine, la cual genera un registro. En definitiva lo que vemos en *Numéro deux* es la experiencia de un espectador y el montaje que este realiza se da en la simultaneidad del encuentro entre una o más pantallas que transmiten [1].

Este tipo de montaje inspirado en la edición de video, y podríamos agregar de la videoinstalación, es una manera de "pensar con dos imágenes al mismo tiempo, antes que de manera secuencial" (Farocki, p. 206). Se trata en definitiva de un modo de reflexión a través del diálogo de *entre-imágenes*, que niega a su vez la sucesión, niega la idea de que para que aparezca una imagen, la otra deba desaparecer. Esta misma problemática es desarrollada por Farocki en su video-ensayo encargado por el MOMA en 1995 *Interface*, donde señala que en el montaje en video "una imagen comenta a la otra". Desde ese punto de vista *Numéro deux* de Godard trata ante todo de la cuestión de la simultaneidad, donde las imágenes conviven y dialogan entre sí.

Desde los comienzos del cine hay un esfuerzo por aplicar otros tipos de montaje y recursos diferentes al secuencial, la sobreimpresión, o la multi-pantalla del *Napoleón* (1927) de Abel Gance por ejemplo. Pero en el caso de *Numéro deux*, la utilización de este recurso debe ser considerado más bien como una reflexión sobre el formato video, sobre las nuevas posibilidades que este abre, no se trata simplemente de un recurso cinematográfico más que le da una mayor complejidad al relato, sino que el relato mismo es una reflexión sobre el formato video.

Por su parte, Kaja Silverman se refiere a una entrevista de Godard en *Filmkritik* (1977) donde da cuenta de la problemática entre cine y video al poner en relieve el hecho de que la ventaja del cine es la calidad de la imagen, mientras que el video "permite algo que la película rechaza: la simultaneidad" (p. 61). Esto lleva a Silverman a considerar que el nombre del film *Número dos* da precisamente cuenta de esa simultaneidad en la medida en que impide elegir entre una cosa o la otra, pues es un film que es a la vez cine y video, una imagen y otra imagen, "esto y aquello" (pp.206-207).

Otro elemento a considerar es que este *montaje suave* como lo denomina Farocki "no predetermina cómo deben conectarse las dos imágenes; sino que debemos construir la asociación por nuestra cuenta a medida que se desarrolla la película" (p. 207). Esta participación más activa del espectador en el montaje se relaciona con la video instalación donde el montaje se va construyendo por el deambular del espectador a través de las diferentes pantallas que se despliegan en un espacio. De manera paralela, Godard establece un fondo negro desde donde emergen las pantallas, no lo elimina, sino que es la superficie donde las pantallas flotan en la espera de su visualización por un espectador que en el caso de *Numéro deux*, es la cámara de cine, pues es ella la que asiste a la puesta en escena y la filma. Es por ello que en este film somos espectadores de segundo grado, pues lo que aparece en el film es el registro que realiza la cámara de cine de estas pantallas desplegadas en la oscuridad.

La imagen cercana o el encierro de la imagen

Godard señala en *Habitación 666* de Wenders que el aparato de televisión "no da miedo porque es cercano, es necesario estar cerca de la imagen, y como es pequeño no asusta, y el cine como la imagen da miedo, es grande, se la ve de muy lejos, y parece que hoy se prefiere tener una pequeña imagen cerca más bien que una gran imagen muy lejos". Se trata de una reflexión similar a la que realizara Benjamin (1991) en los años 30s con su concepto de reproducibilidad, es decir la idea de que las masas requieren estar cerca de la imagen. Desde ese punto de vista, la reflexión de Godard con respecto a la televisión implica una crítica no simplemente a la excesiva proximidad física, sino al hecho de que es el espectador con sus gustos y mediado por la publicidad, el que gobierna la producción de la imagen.

Pero esta idea de la televisión como una imagen cercana se manifiesta a su vez en *Numéro deux* a través de la posibilidad de realizar un rodaje de una manera más próxima, más íntima, gracias a las posibilidades del video que no requiere de una gran fábrica para producir un film (Farocki, p.207). Es decir, las condiciones técnicas del video hacen posible realizar un rodaje de la intimidad, permite entrar a los hogares donde se sitúan los aparatos de televisión y transmitir a través de ellos lo que ocurre en el espacio que los rodea. En esa misma línea Serge Le Peron en el especial dedicado a *Numéro deux* en *Les Cahiers du cinéma* (1976) señala que: "En *Número deux* la coyuntura, es la tele. Ya que el video es la tele: y la tele es la familia, la soledad. (...) La tele es el hogar" (p. 12). Desde ese punto de vista la televisión es cercana porque se inserta en el centro de los hogares, en el espacio de lo íntimo, a diferencia de la sala de cine que es el lugar de lo público, de las masas.

En definitiva, se trata de un film que utiliza medios técnicos (la cámara de video) que posibilitan un acercamiento a lo íntimo de un hogar y de quienes lo habitan, pero por otro, el hecho de filmar aparatos de televisión pone en relieve el hecho de que estos aparatos pertenecen al espacio del hogar,

a diferencia del cine. Finalmente, el contenido narrativo del film, es decir el discurso de mujeres que se desarrolla dentro de lo filmado, da cuenta de la vida de las mujeres encerradas en el espacio de lo familiar, casi como una condena. Es por ello que el formato video y el aparato de televisión que transmite la imagen, son el medio privilegiado para entrar en el mundo de la intimidad y con ello en las problemáticas del género femenino siempre relegado al espacio de lo privado y de lo íntimo [2].

Lo masculino tiene los medios materiales para realizar un film

Godard al declarar en una entrevista en el diario *Le Monde* (1975) a Ivonne Baby que el autor del film son las mujeres, busca desentenderse de la autoría del film al mismo tiempo que se atribuye el desarrollo del aspecto material del film dado que las mujeres "no tienen acceso a los medios materiales de comunicación". Esta declaración de Godard pone en evidencia los *dos* niveles de *Numéro deux*, un film donde está en escena el discurso de las mujeres y donde Anne-Marie Miéville es la autora, y un film material donde el aspecto técnico y las formas cinematográficas tienen como autor a Godard.

Pero es por ello que este film es doble, pues se mantienen simultáneos dos niveles: el discurso de mujeres encabezado por Anne-Marie Miéville, y por otro, Godard con una reflexión sobre el video, el montaje simultaneo, la televisión y el celuloide. El film de Godard se preocupa por la forma del cine (montaje, video, transmisión en directo, cine), y el film de Miéville es discursivo (es un discurso de mujeres) y performático, pues en su mayoría son mujeres las que se encuentran atrapadas en las múltiples pantallas del film. Es por ello que para Le Peron *Numéro deux* "puede ser perfectamente un film de alguien en prisión" [3]

Y es precisamente eso último lo que podría definir como el discurso del film, un film de mujeres en la medida en que da cuenta de la condición de las mujeres a quienes se les asigna un rol dentro del hogar, su rol social es el mundo de lo interior, de lo privado, y no, lo público ni la vida exterior. Es en ese contexto que se inserta además el texto de Germaine Green sobre las condiciones de las mujeres, al mismo tiempo que lo hace acto a través de las imágenes de las mujeres encerradas en pantallas y en sus domicilios.

Las mujeres del film Sandrine Battistella, su hija y la abuela emergen en el lugar que le es propio, el encierro. Solo hay una secuencia en la cual Sandrine sale, pero es filmada desde el interior, desde una ventana, como si fuera una de cámara de seguridad la que realiza el registro. Es en ese contexto que se le pregunta si puede firmar una carta de apoyo a las mujeres que sufren en Chile el encierro por a causa de la dictadura, frente a lo cual responde que no le interesa, que no le interesa nada que venga de afuera, del exterior, de la vida pública.

La cuestión del interior y las mujeres se manifiesta incluso hasta en términos físicos, biológicos. Sandrine está constipada, imposibilitada de lanzar al exterior sus propios residuos. Es la condena del interior. Así mismo, las mujeres al estar encerradas en departamentos y al mismo tiempo encerradas en pantallas, nos impide un acceso directo a ellas, las pantallas son las mediadoras que permiten que lo que ocurre ahí, en el interior, se proyecte en el exterior y de esta manera podamos ver, ver sus vidas rutinarias encerradas en el interior.

Lo uno y lo otro

Numéro deux, posee dos líneas simultaneas que lo construyen y que determinan a su vez las autorías. Por un lado, Godard, con la maquinaria del cine y del video y la mesa de montaje como el lugar donde se reflexiona acerca de las imágenes que emergen en las transmisiones de TV, y por otro, la voz en *off* que porta el discurso de las mujeres y la condena del interior.

Si bien podríamos decir que finalmente Godard es el autor del film, al ser quien lo construye a través de la manipulación de las imágenes en la mesa de montaje, sin embargo, la voz de Sandrine y las

imágenes transmitidas por los televisores parecen llegar de otro lugar. En otras palabras, Godard trabaja con el material que le llega, el cual es transmitido desde un lugar otro, es alguien más el que transmite esas imágenes y la voz en *off* de Sandrine no hace sino reafirmar ese eco de imágenes producidas en algún lugar, en un interior, lejos de la mesa de montaje, lejos de los medios de producción.

Numéro deux es un film que piensa la forma del cine, los formatos y cuestiona la pretendida especificidad del cine al ser un film que es video y celuloide a la vez. La respuesta de Godard frente a la idea de la muerte del cine por la televisión o el video es declarar su coexistencia, su simultaneidad como posibilidad. Cine y video, lo uno y lo otro.

Referencias

Baby, Y. (1975). Faire les films possibles là où l'on est. In *Le monde*, 25 de septiembre.

Bellour, R. (2013). *El entre-imágenes. Foto, Cine, Video*. Buenos Aires, Colihue.

Benjamin. W. (1991). La oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. In *Écrits Français*.Paris, Gallimard.

Brugère, F. (2022). *La Ética del Cuidado*. Santiago, Metales Pesados.

Chateau y Mourue. (ed.). (2022). *Post-cinema*. Amsterdam University Press.

Denson y Leyda (ed.). (2016). *Post-cinema theorizing 21 st-century film.* Reframe books, https://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema/

La Ferla, J. (ed.). (2008). *Artes y medios audiovisuales: un estado de situación II : las prácticas mediáticas pre digitales y post analógicas*

Le Peron, S., Toubiana, S., Daney, S. (1976). Numéro spécial. In *Cahiers du Cinéma*, enero.

Silverman, K., Farocki, H. (2016). En su lugar. Numéro deux. In A propósito de Godard, Buenos Aires, Caja Negra.

Filmografía

Farocki, H. (1995). *Interface*. MOMA.

Gance, A. (1927). Napoleón.

Miéville, A.-M., Godard, J.-F. (1975). *Numéro deux*.

Wenders, W. (1982). Chambre 666.

Notas

1

No se trata de un tipo de montaje de pantalla dividida o *split screen*, en la medida en que no hay una sola pantalla que se divida en una o más partes, sino que se trata de al menos dos pantallas que aparecen en su integridad y que son filmadas con una cámara

2

1

3

Sin embargo sabemos que lo íntimo y lo privado siempre es una cuestión pública y por lo tanto política. Ver el libro de Fabienne Brugère *La ética del cuidado* (2022)

Como citar: Calderón, N. (2024). Numéro deux o dos films a la vez, *laFuga*, 28. [Fecha de consulta: 2026-11-24] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/numero-deux-o-dos-films-a-la-vez/1204