

Rosaura SERRA ESCORIHUELA

(Universidad Jaume I de Castellón)

La narrativización de la descripción en el relato fílmico: Eric Rohmer

El film —cada film— es un espacio donde los lenguajes trabajan y este trabajo —la escritura— es huella de mil conexiones y de mil violencias con respecto a un intertexto definido por la totalidad de los universos culturales que lo arropan¹

Introducción

La supuesta duplicidad entre expresión y representación ha sido perfectamente señalada por Ricardou como un falso antagonismo, al que hay que oponer “el ejercicio metódico de la escritura”². Dado que el ejercicio metódico de la escritura fílmica de Rohmer podría interpretarse como la simulación de una ficción realista de cotidianeidad, intentaremos detectar las huellas expresivas de la subjetividad tras las funciones clásicas de la descripción.

Centraremos los ejemplos en el ciclo de “*Les Contes des Quatre-Saisons*”. Ciclo que en el momento actual cuenta con tres títulos: “*Conte de Printemps*”, “*Conte d’Hiver*”, “*Conte d’Été*”.

Mostraremos cómo las secuencias con efecto de escena, que integran funciones miméticas y matésicas: características del paisaje, localización, costumbres, etc., tienen una función semiótica dentro de la construcción del texto fílmico (Lotman, 1996)³. El efecto de la “cámara-ojo” podría identificarse con un valor documental y la morosidad de la presentación de ciertos planos de objetos o paisajes podría interpretarse en clave lírica. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, el análisis de la construcción de la narratividad pone de manifiesto relaciones de coherencia y de cohesión que ofrecen nuevas perspectivas a la interpretación.

1 GONZALEZ REQUENA, J. (1988): “Del lado de la fotografía: una historia del cine en los márgenes del sistema de representación clásico” en *Los años que conmovieron el cine. La ruptura de los años 68*, eds. J. Company y otros, Textos Filmoteca, Filmoteca de la Generalitat Valenciana: 19.

2 RICARDOU, J. (1978): *Nouveaux problèmes du roman*. Paris, Seuil: 26-27.

3 LOTMAN, I. (1996): *La semiosfera*. Valencia, Catedra: 94.

1. Personajes y horizontes de previsibilidad

La descripción mimésica busca crear un efecto de verdad, de realidad. Se trata de construir la dimensión espacio temporal, el cronotopo del relato, y de presentar a sus actores.

Rohmer describe a los personajes principales de manera gradual. Estos aparecen en los primeros fotogramas, al mismo tiempo que los rótulos de crédito y el espectador puede seguir contemplándolos mientras se desplazan, a pie o en coche, hacia algún lugar que se revelará identificable. Se trata de escenas sin palabras cuya duración crea el efecto realidad y sitúan directamente al espectador en su condición de *voyeur*. Por ello, las características físicas y actitudinales de los personajes destacan sobre un paisaje urbano o un paisaje de naturaleza domesticada.

En *Conte de Printemps*, Jeanne, la protagonista, es joven, morena, con el pelo corto, de aspecto reposado y serio. Su modo de vestir es práctico y discreto, aunque con un toque de distinción. El espectador la percibe como una profesora, pues, junto con jóvenes estudiantes, sale del Lycée Jacques Brel de La Courneuve. Pero el efecto de personaje real se produce también por sus acciones. En sus casas, los libros son un elemento importante. Ella se detiene, en diversos momentos, a mirar y a escoger algún libro que guardará en su bolsa de viaje. Sus gestos de contacto con los libros son respetuosos.

En *Conte d'Hiver*, Félicie es joven, rubia, con el pelo largo. Su comportamiento es apasionado y alegre. En la secuencia de presentación el realizador no ofrece pistas sobre su profesión. Rohmer destaca, en primer lugar, su capacidad de disfrutar del momento, sin inhibiciones: abrazos y besos, baños en el mar, desnudez de los cuerpos. Finalmente, Félicie, se despide de su pareja en la estación de trenes.

En el caso de *Conte d'Été*, el personaje es un chico joven, alto y moreno. Gaspard desembarca en Bretaña, en Dinard, tiene aspecto de estudiante ..., solitario y algo retraído... lleva consigo una guitarra. A lo largo de varias secuencias, el personaje deambula solo, por la mañana o por la tarde, de su casa a la playa o al restaurante, sin hablar con nadie sin que haya *voz en off*. A pesar de la duración en tiempo real de estas secuencias, el espectador sabrá poco de él. Lo irá descubriendo, principalmente, a través de la mirada y de las palabras que Margot le dedicará.

El espectador, como receptor del texto fílmico, descubre a los personajes guiado por el autor. Éste último estructura su presentación a través de una secuencia de imágenes que el receptor interpreta a la luz de sus propias representaciones. Inevitablemente el espectador recurre a la "enciclopedia de su mundo de experiencia"⁴ para entender y evaluar a los distintos personajes. Los personajes de Rohmer suelen provocar reacciones encontradas, pues son percibidos como prototipos pertenecientes a la época actual. Se identifican como per-

4 JOUVE, V. (1992): *L'effet personnage dans le roman*, Paris, P.U.F. p. 46.

sonajes familiares, conocidos.... Su manera de pensar, comportarse, relacionarse, enamorarse,...etc. se asemeja a los comportamientos de gente joven de entornos próximos a gran parte de los espectadores. Gaspard y sus jóvenes amigas son gente totalmente integrada en una capa social media, europeo-francesa, todos tienen trabajo aunque viven como si estuvieran semi desocupados. Se adaptan, sin problema, a situaciones difusas. Son prototipos que Rohmer ofrece al Espectador Modelo, pero el receptor individual, al igual que el lector de una novela posee dos tipos de competencias: una relativa a la "extra-textualidad" y otra relativa a la "inter-textualidad" cuya aplicación significará lecturas diversificadas de un mismo texto. Como dice Jouve:

L'image du personnage que le lecteur construit à partir des stimuli textuels est, elle aussi, une synthèse issue des perceptions du monde extérieur⁵

El imaginario cultural del autor y el del receptor, no siempre son coincidentes. El tipo de comportamiento de los personajes en sus intercambios conversacionales pueden ser un lugar de fricción. Algunos receptores pueden "menospreciar" las referencias históricas, literarias, o ridiculizar las características de cortesía sociocultural, porque los personajes aún pertenecientes al ámbito europeo tienen comportamientos propios de su ambiente cultural ¿Por qué hablan de su manera de entender las relaciones de amistad y de amor? ¿Por qué día tras día hablan de sí mismos? ¿Por qué siempre hay alguien que hace alusiones literarias? ¿Por qué siempre se produce una explicación de tono didáctico? ¿Por qué en la películas de Rohmer no suelen superponerse las conversaciones sino que por el contrario los personajes respetan el turno de palabras y escuchan con atención prácticamente sin interrumpirse?

El espectador, sin lugar a duda, reconoce, evalúa, acepta o rechaza todo un mundo que lo enfrenta con su propia manera de pensar, de juzgar a los jóvenes, de vivir con los demás.

Como demuestra el estudio de Auerbach⁶, lo real es siempre interpretado, representado, y las complejas fórmulas que se han dado a lo largo de la historia de la literatura son buena prueba de este trabajo de elaboración o reelaboración. Ricœur concibe sobre todo la mimesis como un corte que separa ficción de realidad:

Si nous traduisons mimésis par représentation, il ne faut pas entendre par ce mot quelque redoublement de présence, comme on pourrait encore l'attendre de mimésis platonicienne, mais la coupure qui ouvre l'espace de la fiction. L'artisan des mots ne produit pas des choses mais seulement des quasi-choses, il invente du comme-si⁷

5 JOUVE, V. (1992), *op. cit.*: 45-46.

6 AUERBACH, E. (1950): *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, Fondo de Cultura Económica: 447-463.

7 RICŒUR, P (1983): *Temps et Récit I*. Paris, Seuil: 93.

Los personajes son pues creaciones que el realizador “pone en presencia” (MARTIN, 1962)⁸ por medio de la descripción de manera que el espectador pueda descubrirlos. Por ello, también corresponden a la representación que el lector elabora en función de la idea de “probable” que su experiencia personal le ha enseñado reaccionando *como si* de personas reales se tratara.

La descripción y presentación de los personajes ocupa un tiempo importante en los relatos fílmicos de Rohmer. Nada ocurre sino es el vivir cotidiano, en el que cada individuo realiza pequeñas cosas, ya sea en época de vacaciones o en tiempo de trabajo.

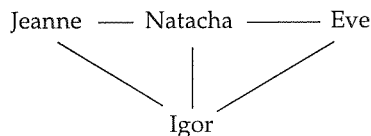
La tensión entre la narración y la descripción provoca la necesidad de la reconstrucción de un relato que plasma un fragmento de la vida de unos personajes anclados en un topos identificable y en un tiempo explicitado.

Las películas de Rohmer tienden a la circularidad, no solamente porque la historia vuelve a su principio como se ve claramente en *Conte de Printemps*, o porque la persona ausente regresa (en *Conte de Printemps* y en *Conte d'Hiver*), sino porque los personajes principales responden a los estímulos de los otros, modificando sus actuaciones e incorporando las demandas más inmediatas. No hay liderazgo de un personaje sobre los demás. Más bien se establece un efecto de distribución emocional.

Félicie es el centro de las atenciones amorosas del resto de los personajes, no obstante aparece como deudora con cada uno de ellos, sin poder realmente satisfacer los deseos de estos mismos.

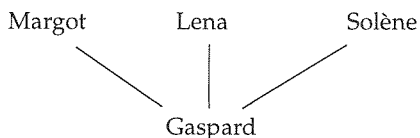


Jeanne, en *Conte de Printemps*, aun siendo el personaje que conduce la historia, está al margen de los enfrentamientos amorosos. Así, es Igor quien mantiene la relación central entre las tres mujeres que han entrado en su vida, a la vez que ellas, entre sí, también establecen diversas relaciones: de celos, enemistad, dominio y también de amistad.



8 MARTIN, M (1962): “Le cinéma moderne, spectacle ou langage?” en *Cinéma 62*, Enero 1962, n° 62.: 45-53, citado por C. Metz, (1972), *Ensayos sobre la significación en el cine*, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.

En el caso de *Conte d'Été*, Gaspard es el personaje central. Su relación con las tres mujeres es totalmente ambigua; ninguna es realmente su mujer ideal, pero todas tienen algo que le atrae.



Frente a estos personajes que se van mostrando con ambigüedades, el espacio y el tiempo en el que estos mismos se mueven son presentados de manera nítida y contundente, cumpliendo la función mimética señalada por Adam y Petitjean:

On appelle fonction mimétique les descriptions dont la fonction unique ou principale, est de mettre en place le cadre de l'histoire, l'espace-temps dans lequel les acteurs interagissent⁹

Estos autores señalan que en la ficción realista clásica la función mimética cumple dos papeles principales: construir el cronotopo del relato o su "auto-referencia", y presentar a los actores de la historia. En ambos casos se busca un efecto de verdad, de realidad. Las descripciones miméticas o mimésicas toman formas diferentes puesto que pueden referirse a aspectos de designación de objetos, gestos, alimentos, vestidos, a fenómenos de anclaje o a usos lingüísticos, entre otros recursos¹⁰. La construcción de estas secuencias descriptivas pone en marcha una serie de mecanismos lingüísticos tales como la aspectualización, la clasificación, el anclaje, la analogía, etc¹¹.

La función mimética crea una ilusión de realidad por medio de diferentes procedimientos¹² cuyo valor semiótico se revela al tomar en consideración en el conjunto de la obra y el punto de vista o la lógica de la construcción de la ficción. **En los films de Rohmer la función mímica no se limita a crear un topos para las confesiones y las interacciones de los personajes.**

2. Topoi y representación

Ciertamente la ubicación de los personajes en topoi identificables ayuda a crear el efecto realidad. En *Conte de Printemps*, los personajes se mueven entre *Paris* y *Fontainebleau*, aunque solamente *Paris* se muestra en escena cuando Jeanne se marcha y regresa a la casa de Mathieu. El espectador puede reconocer las avenidas y algunos monumentos como *le Sacré-Cœur* o *la porte Saint-Denis*.

9 ADAM, J-M.; PETITJEAN, A. (1989): *Le texte descriptif*. Paris, Nathan: 33.

10 ADAM, J.M.; PETITJEAN, A (1989): *Op. cit.*: 36.

11 HAMON, Ph. (1981): *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris, Classiques, Hachette: 54-72.

12 APOTHELOZ, D. (1983): "Matériaux pour une logique de la description et du raisonnement spatial", *Dégradés* n°35-39.

En *Conte d'Hiver*, Félicie vive una intensa relación amorosa en una playa de Bretaña. Pero la historia se desarrolla entre *Levallois*, donde ella vive, *Belville*, donde está ubicada la peluquería de Maxence con quien trabaja y *Nevers* (a dos horas de tren de *Paris*).

En esta misma película, el recorrido por *Nevers* cumple la función mímica que en otros relatos fílmicos ha podido cumplir la mirada del personaje, o de la cámara, sobre los objetos y las acciones minúsculas y cotidianas. Maxence y Félicie, casi como turistas, pero sobre todo como pareja, deseosa de compartir sentimentalmente un espacio, recorre la parte vieja de la ciudad: jardines, tiendas, monumentos, ...etc. La cámara se entretiene, unas veces simulando la mirada de los personajes (punto de vista subjetivo e interno), y otras, orientando la mirada del espectador (punto de vista externo: "showing"). Ambos puntos de vista se entrelazan de tal modo que la focalización no solamente no es constante sino que varía dentro de la misma secuencia.

La cámara-ojo juega con los rótulos de las callejuelas. En algunos casos su intención parece meramente informativa como es el caso de *Musée Archéologique*. Es una mirada que se complace en favorecer explicaciones didácticas: así, la indicación *Couvent Saint-Gildard et Châsse de Sainte Bernadette* da la oportunidad a Maxence de explicar que *une châsse* es una urna de cristal, un relicario. En otros momentos, la cámara mira con humor, cuando se produce el encuentro con el lenguaje escrito que se puede transformar en juegos de palabras. La *rue des Belles Lunettes*, motiva a jugar con la cadencia y el sonido de las palabras. La *rue Casse-Cou* señala una pequeña calle estrecha con una gran pendiente; el nombre "calle rompe crisma" se corresponde con las características topográficas del lugar. Rohmer induce al espectador a participar en el juego de ir leyendo los rótulos, mientras "acompaña" a la pareja en su recorrido. Este guiño humorístico rompe la supuesta neutralidad de la descripción buscando la complicidad de un lector-espectador modelo con quien compartir referentes socioculturales y lingüísticos.

No menos significativas son las explicaciones que, sobre el río *La Loire*, Rohmer pone en boca del peluquero. En este caso la explicación-descripción cumple una función matemática. En la filmografía de Rohmer, es frecuente encontrar la figura del profesor o profesora que explica o también personas que sin ser enseñantes utilizan discursos marcadamente didácticos¹³. Así, *La Loire* merece ser vista de cerca: es un río caudaloso y las aguas corren con fuerza. Maxence, del que ya se ha advertido que es de la región, adopta en varios momentos un papel de docente. Desde la orilla del río, mientras el puente y el agua ocupan gran parte de la pantalla Maxence explica:

13 Rohmer no sólo ha sido profesor sino que ha rodado películas con finalidad didáctica para la televisión escolar de 1963-1970. Por ello es conmovedor encontrar pequeños fragmentos de discurso didáctico en películas como *Conte de Printemps*, y en cierto modo en *Conte d'Hiver*, o muestras de comportamientos escolares en *L'arbre, le maire et la médiathèque*.

MAXENCE: Alors tu vois, là où il y a le pont, avant c'était un gué. Ça servait aux pélerins pour traverser la Loire.

FÉLICIE: Ils traversaient à pied

MAXENCE: Ben, oui.

FÉLICIE: C'est quoi la tour, là-bas?

MAXENCE: C'est la tour des anciens remparts

Estas explicaciones están al servicio de la creación de "efecto de personaje". Maxence no pierde ocasión de mostrar sus conocimientos sobre *La Loire*, sobre la porcelana de *Nevers* o sobre el significado de la palabra "châsse". El perfil del personaje de Maxence se dibuja también a través de sus palabras, pues hasta el momento se conoce muy poco de él. Algunas palabras de Félicie comparando las personalidades de los hombres con los que ha mantenido una relación amorosa:

FÉLICIE: (Loïc) il est trop intello. C'est bon pour l'amitié. Mais à la longue je me sens diminuée. Il est trop doux.

(....)

FÉLICIE: Charles savait beaucoup de choses par lui même pas par les bouquins. Ce qu'il savait il le tirait directement de la vie (.....) j'aime les hommes qui me donnent l'impression de force et non ceux qui sont courbés sur les bouquins

(...)

FÉLICIE: Maxence, il a du goût, il aime les belles choses il aime les belles femmes et moi j'aime les beaux hommes.

Por ello la visita turística a *Nevers* no es únicamente la presentación de la ciudad sino la presentación del propio Maxence. Éste demuestra, a los ojos de Félicie, que sabe apreciar la belleza de la ciudad, y que tiene conocimientos que ella no tiene. Sus explicaciones se dirigen también al espectador y con ello facilita la identificación de los diversos topoi o bien incide sobre los referentes culturales del receptor: nombrar ayuda a recordar. *La Loire* evoca la imagen de un río caudaloso pero apacible que se entretiene serpenteando hacia el océano, evoca también los bellos castillos del Renacimiento....

El nombre de *Nevers* posee resonancias literarias y cinematográficas relativas al guión *Hiroshima mon amour* de Marguerite Duras¹⁴:

LUI: C'est un joli mot français, Nevers.

ELLE: C'est un mot comme un autre, comme la ville

¹⁴ *Hiroshima mon amour* fué filmada por Resnais en 1959.

(...)

LUI: A cause de Nevers je peux seulement commencer
 à te connaître. Et, entre les milliers et les milliers
 de choses de ta vie, je choisis Nevers

(...)

ELLE: "Oui, j'ai été jeune à Nevers. De plus, une fois, j'ai
 été folle à Nevers"

(...)

En el film de Resnais, *Hiroshima y Nevers* se hacen presentes y obsesivos; dos lugares y dos momentos lejanos y a la vez próximos en el momento del encuentro de los personajes: desastre de una mujer rapada en Nevers el año 1944 y desastre de Hiroshima.

Pero curiosamente, Rohmer no comparte el universo de Marguerite Duras:

Marguerite Duras, c'est un peu comme Bergman, son univers ne me touche pas personnellement, je suis très étranger, très loin. Je n'ai jamais écrit sur elle, et le propos ici n'est pas de le faire, mais je pense qu'elle apporte un élément nouveau à la théorie de Bazin selon laquelle le théâtre et le cinéma, c'est la même chose. Mais le théâtre qu'elle filme n'est pas le théâtre de boulevard, ce n'est pas non plus le théâtre d'avant garde, genre Ionesco, ou Beckett. C'est un théâtre d'après le cinéma¹⁵

En *Conte d'Hiver*, el recorrido de la pareja por la ciudad de *Nevers* tiene además la función de contar la aceptación, por parte de Félicie, de vivir con Maxence de manera definitiva. Este lugar, cuya belleza surge de su paisaje y de su historia, se convierte al mismo tiempo en marco propicio para retomar cuestiones que se guardan en el corazón. Desde el punto de vista de la puesta en escena, el espectador, testigo de las conversaciones de los personajes, comprende — si no lo percibió en las secuencias en que Félicie vuelve a casa después de las vacaciones (5 años antes)—, que esta joven, dio la dirección equivocada a Charles, explicándose de este modo que no haya vuelto a saber nada del que sigue siendo el amor de su vida.

El primer viaje a la ciudad de *Nevers*, puede interpretarse como el principio de un cambio de vida. Una vida tranquila en una ciudad de provincias, suficientemente cerca de París (a 238 km) para seguir en contacto con su familia. El paseo por las callejuelas contrasta con los desplazamientos de Félicie por París. El espacio parisiense queda atrapado y reducido a los interiores de distintas viviendas y de los medios de transporte (metro y autobús). La protagonista se

15 NARBONI, J. (1984) "Entretien avec E.Rohmer" en *Le Goût de la beauté*, E. Rohmer, Paris, Ed.Étoile, Cahiers du Cinéma: 21.

desplaza a casa de su madre, a casa de Loïc, a la biblioteca municipal y a la peluquería de Maxence. Se muestra, de este modo, el tiempo que ocupa en los desplazamientos y desde el punto de vista de la narración se aprecia como plausible que encuentre a Charles en el autobús.

No obstante además de dar coherencia y verosimilitud a los acontecimientos narrados, los medios de transporte parecen evidenciarse como claves de interpretación de un mundo urbano: gris, y de soledades. Los desplazamientos son parte de la vida del personaje de Félicie que sigue viendo a Charles en la silueta de algún viandante. Sus desplazamientos son como pequeños viajes al mundo de la esperanza y del deseo. La película literaturiza la soledad urbana, la constancia en el amor y el reencuentro con el ser amado.

En cuanto a *Conte d'Été*, el relato transcurre en Bretaña: Dinard, la fortificación de Saint-Malo y la zona costera de la desembocadura del río *La Rance*. Pero además, existe el lugar deseado. Se trata de la isla de *Ouessant*, en la zona costera de Brest a donde Gaspard ha prometiendo viajar a cada una de las tres jóvenes con las que se relaciona. Esta isla tiene el atractivo de ser el lugar más septentrional de Francia y el encanto de formar parte de narraciones marineras: el golpear de las olas sobre las costas rocosas, la niebla, las algas, los grandes pájaros marinos, etc..., misterio y aventura.

En cualquier caso, el topos de Bretaña se asocia con grandes autores como Chateaubriand (en Cambourg o Saint-Malo) o como Flaubert y su amigo Maxime Du Camp quienes escribieron "Par les champs et par les grèves" después de recorrer la península. Sobre *Ouessant* existe una cantinela que dice: "Qui voit Belle-Isle, voit son île, qui voit Sein voit sa fin, qui voit Ouessant voit son sang". La isla, como tema, nos remite a diversos conceptos del universo cultural y literario: la isla de salvación y de soledad de *Robinson Crusoe*, *La Isla misteriosa* de Jules Verne, *La Isla del Tesoro* —y de la aventura— de Stevenson, etc... La isla es un espacio fuera del espacio que se representa como minúsculo en el océano inmenso. Se trata de un espacio carcelario para vivirlo en soledad pero también de un lugar idealizado, paradisiaco y propicio para el amor.

Es evidente que Rohmer no sólo deja en suspenso el ritmo de la narración, sino que con sus descripciones apela a los conocimientos del mundo del espectador de manera que los deseos de los personajes se pueden convertir en los deseos del espectador.

Las narraciones de Rohmer son transparentes y a ello concurre que no exista la superposición de varias historias. Rohmer cuenta mostrando a los personajes, los lugares y también el tiempo. Pero linealidad y transparencia son recursos semióticos de escritura fílmica. Transparencia en las interacciones de los personajes, en la luz tanto de exteriores como de interiores, en el ámbito del lenguaje y en el de los temas abordados. La transparencia está relacionada con el objetivo de mostrar sin enjuiciar, aunque su mirada se recrea en lo bello y por ello ofrece unas obras estéticamente equilibradas.

3. Las figuras de la temporalidad representada

Las películas de *Les Contes des Quatre Saisons* narran fragmentos de unas vidas cuya duración está claramente definida.

Para presentar la sucesión en el tiempo, Rohmer utiliza dos tipos de recursos. En un caso, los personajes nombran y van dando las indicaciones temporales, en otro caso interviene el autor intercalando rótulos con indicaciones de fechas. En algunos casos, el cambio de prendas de vestir también indica la sucesión de días, como ocurre en ciertas secuencias de *Conte d'Été* donde el paisaje de la playa no sirve para mostrar cambios significativos de espacio y por tanto de tiempo.

En *Conte de Printemps* la historia se sitúa en una semana de primavera, de fin de semana a fin de semana, y los personajes se encargan de situar y de mostrar las secuencias temporales. Así por ejemplo:

NATACHA: Tu as cours demain matin?

JEANNE: Pas le samedi

y también:

IGOR: (dice el sábado por la mañana): Eh bien dites-
lui que je pars pour Rome, que je reviens mer-
credi et je passerai jeudi à 7 heures pour
rapporter la valise.

En *Conte d'Hiver*, Rohmer presenta a sus personajes principales disfrutando de un verano en la playa, pero recurre a la elipsis para iniciar la historia: ésta empieza 5 años más tarde y se sitúa entre el 14 y el 31 de diciembre. Se produce pues una ruptura en la cronología temporal y estacional. En este film, el realizador intercala rótulos, como por ejemplo: "5 años más tarde; 14 de diciembre, 28 de diciembre, 30 de diciembre, 31 de diciembre". Por su parte los personajes aluden "al ayer" o "al mañana", en clave de explicación o reproche dentro de las distintas relaciones amorosas de Félicie con su familia, con Maxence o con Loïc.

En cuanto a *Conte d'Été*, aunque los personajes también hacen referencias temporales, Rohmer intercala más de 20 rótulos. La llegada de Gaspard a Dinard se produce un 14 de julio y el último rótulo es del 6 de agosto. Al principio, los rótulos se suceden indicando el paso de dos o tres días. Al final, el director muestra el día tras día de los acontecimientos intercalando una indicación para cada uno de los días comprendidos entre el 26 de julio y el 6 de agosto. Se produce una sensación de aplastamiento, de rapidez, de "vitesse"¹⁶. El tiempo del relato avanza inexorablemente en contraposición con la conducta dubitativa del personaje.

16 GENETTE, G. (1983): *Nouveaux discours du récit*, Coll Poétique, Paris, Seuil: 23.

En ambas películas la ficción de la fuerza explicativa de la linealidad se impone mediante los rótulos como recurso de la temporalidad representada.

Este modo de señalar el paso del tiempo se combina con el juego de conversaciones que Gaspard mantiene con los personajes femeninos de la película. Con Margot, Gaspard da grandes caminatas, recorriendo el estuario mientras charlan de modo amistoso y con cierto grado de sinceridad. Con Lena, la situación es de pequeños paseos en la misma playa, mientras se desarrolla una conversación ambigua y de medias verdades. Con ambas, la discusión, el enfado o simplemente el desencanto provocan que los personajes femeninos se alejen corriendo mientras Gaspard manifiesta su desconcierto de forma estática, de pie y quieto, mirando como ellas se alejan. Parece que andar y charlar avancen al mismo paso. Sin embargo, con Solène no existe el mismo tipo de charla; hay advertencias, demandas, propuestas, y los espacios en los que se mueven son más delimitados: la barca, la casa de sus tíos, o la casa de Solène. Los movimientos y las palabras dan la medida del tiempo y forman "figuras" que aluden a una posible topología de las relaciones amorosas. En términos de Barthes: "(figures) c'est le geste du corps saisi en action, et non contemplé au repos. (...) La figure, c'est l'amoureux au travail"¹⁷.

Lo dialógico, el espacio y el tiempo se entrelazan los topoi con un cierto ritmo, así como se entrelazan los tropos (la descripción) en los cronos (la narración).

Para Genette la descripción puede tener distintos valores de narratividad y asimismo puede estar al servicio de crear un efecto de realidad ("effet de réel")¹⁸, pero **ni toda descripción es efecto de realidad ni todo efecto de realidad es necesariamente descriptivo**. Del mismo modo que las escenas son crisoles del tiempo, muchos efectos de realidad adquieren su valor como claves semióticas de la narración.

En los relatos de Rohmer, la designación de objetos, gestos, alimentos, vestidos, lenguajes guarda relación con operaciones de anclaje puesto que los objetos y lugares pretenden activar las representaciones cognitivas y vivenciales del lector. Pero los textos fílmicos de Rohmer no sólo evocan significados comunes en el receptor sino que construyen también nuevos sentidos. Y es aquí donde hay que buscar las claves metafóricas y metonímicas del texto fílmico como texto artístico.

Las secuencias aparecen a veces como fragmentos o destellos de la palabra entre dos momentos de silencio. Por ello existe una sensación de ruptura, de "indecidibilidad". Su visión del mundo y sus objetos pone de manifiesto el carácter de mero atisbo de la realidad que suponen la mirada y el recuerdo.

17 BARTHES, R. (1977): *Fragments d'un discours amoureux*, Coll. Tel Quel, Paris, Seuil: 8.

18 GENETTE, G. (1983): *Op. cit.*: 33.