

Teresa NOZAL

Análisis temático de *Contes des quatre saisons*.

El cineasta francés Éric Rohmer cuenta con una abundante producción cuyas características le sitúan en un puesto relevante de la cinematografía francesa y europea. Entre sus obras destaca el último ciclo de cuatro películas titulado *Contes des quatre saisons*. En este artículo se realiza un análisis temático de los cuatro largometrajes que componen la serie: *Conte de printemps* (1990), *Conte d'hiver* (1992), *Conte d'été* (1996) y *Conte d'automne* (1998). Este trabajo se asienta en un análisis previo de cada una de las cuatro películas, recogido en un trabajo de investigación doctoral actualmente inédito (1). En ese trabajo, como paso previo al análisis temático, se realizaba en primer lugar un análisis de la estructura narrativa, siguiendo la metodología propuesta por Gerard Genette para el ámbito literario y su adaptación al medio cinematográfico realizada por Efrén Cuevas; y en segundo lugar se abordaba un análisis del tratamiento del espacio y el tiempo en los universos diegéticos de estos filmes (2). La bibliografía básica de este artículo se incluye en las notas de referencia y ha servido de punto de partida para presentar un modelo de análisis propio. Además, se añade también las sinopsis de las cuatro películas, acompañadas por su desglose en segmentos, para que el lector pueda observar fácilmente el desarrollo de las tramas.

El análisis temático planteado en este artículo se estructura en tres niveles: material, psicológico y cosmovisión del universo filmico. En el primer epígrafe se analiza lo relativo a cuestiones materiales, los paisajes en que se desarrollan las películas o la forma en que se muestra el cuerpo humano. En el segundo epígrafe se analizan aspectos que hacen referencia al nivel psicológico de los personajes, como su modo de experimentar el amor erótico o su tendencia a la continua reflexión. Finalmente, en el tercer epígrafe se plantea una cosmovisión del universo filmico de las cuatro películas a partir de lo analizado anteriormente: lo material y lo psicológico.

1. El nivel material

La serie de largometrajes *Contes des quatre saisons* tiene como característica común el detalle con que se muestra la materialidad del universo recreado en la película. Tanto en el mundo exterior a los personajes como en su corporalidad las imágenes llevan a cuestiones temáticas. A éstas se dedica el presente epígrafe.

1.1. Contrastes entre la ciudad y la naturaleza

El contraste entre el paisaje urbano y el natural es constante a lo largo de los *Contes des quatre saisons* sin caer en el maniqueísmo de presentar uno como bueno y otro como estrictamente malo, aunque sí hay ciertas características que parecen presentar al natural más favorecedor de la vida humana. De las cuatro películas que componen la serie *Contes des quatre saisons*, este contraste se hace más significativo en los casos de *Conte d'hiver* y *Conte d'automne*.

En *Conte d'hiver* existe un marcado salto entre las secuencias del prólogo en un entorno con protagonismo de la naturaleza y el mundo urbano del resto de la película. En el paisaje natural los personajes están desnudos o vestidos con ropa ligera, mostrando así

su identificación con ese entorno no agresivo. El prólogo tiene colorido, pero la primera vez que se muestra París parece que sólo hay negro, el de la oscuridad de la ciudad, y blanco, el de la nieve. El paisaje urbano es gris y sucio, acentuado además por el grano grueso de la película con la que se filma. En este entorno los personajes llevan ropas bastas y amplias, de colores poco alegres.

Además, en el prólogo de *Conte d'hiver*, donde la naturaleza predomina, Félicie está a solas con Charles mientras que en París las calles y los medios de transporte están ocupados por multitudes que hacen caer casi en el anonimato a los personajes protagonistas. La ciudad aparece en cierto sentido como un entorno alienante, donde la identidad se pierde entre la masa, mientras que la naturaleza parece favorecer la propia personalidad. No en vano Félicie menciona en sucesivas ocasiones el recuerdo de sentirse ella misma cuando estaba con Charles en aquel entorno.

En *Conte d'automne* también existen estas distintas perspectivas entre un mundo natural y un mundo más industrializado. El inicio de la película, en el que se intercalan los títulos de crédito con los planos del pueblo, da algunas claves acerca de la importancia que tiene el espacio del pueblo en esta película y el modo en que se relaciona con los personajes. Cuando Rosine está con su ex amante Étienne, por el que aún siente atracción, se les ve en exteriores, no en interiores. Esos exteriores donde se mueven las hojas de los árboles con el viento y donde el sonido de los pájaros hace de telón de fondo, coinciden con ser los espacios donde Étienne pone de manifiesto su atracción hacia Rosine y el deseo que siente por ella. El espacio natural pone de relevancia la belleza de la chica y fomenta los impulsos de Étienne. En cambio, los encuentros de Rosine con su novio Léo son en interiores o en la ciudad. El primero en Avignon, con el predominio del gris y pardo de los empedrados. La segunda vez en el piso de él. Los encuentros de una pareja sin pasión, Rosine y Léo, coinciden con el espacio urbano mientras que los encuentros de los apasionados se producen bajo la influencia de la naturaleza.

En este contraste entre la naturaleza y la ciudad juega un importante papel el modo en que se muestra dicha naturaleza. La serie *Contes des quatre saisons* pone de relieve la sensualidad del paisaje, al hacer presentes los estímulos para los diversos sentidos del espectador, consiguiendo un efecto realista, como si dicho espectador se encontrara en el mismo espacio que los personajes, rodeado de la naturaleza. Se destaca la fisicidad de esta naturaleza permitiendo que se perciban todos los relieves y contrastes de su materia, sin buscar adornos o especiales efectos, sino buscando simplemente mostrar la realidad del universo natural con su color y su vida.

El contacto de los personajes de los *Contes des quatre saisons* con la naturaleza sensual provoca cambios importantes en ellos. La naturaleza hace que los personajes sean más propensos a tener aventuras afectivas, nuevos romances, como si produjera cierto efecto desinhibidor de las pasiones. Igor en *Conte de printemps* y Gaspard en *Conte d'été* son ejemplos claros de tal característica. El primero intenta seducir a Jeanne sólo cuando está en el entorno campestre de la casa de Fontainebleau. El segundo pasa de ser un chico con escaso éxito entre las mujeres, según él mismo afirma, a flirtear con tres chicas durante su estancia por la costa de Bretaña. Esta identificación entre la naturaleza y la seducción se hace más explícita cuando elementos de la naturaleza son instrumentos del juego amoroso. Así sucede con el alga con que Félicie acaricia a

Charles en el prólogo de Conte d'hiver o la hierba con la que Margot hace cosquillas a Gaspard en Conte d'été antes de besarse.

En resumen, la naturaleza parece tener un efecto desinhibidor de las pasiones en los personajes de Contes des quatre saisons, mientras que la ciudad llega a constreñirlas produciendo cierto efecto alienante en los personajes.

1.2. La inestabilidad y el encerramiento

A pesar del contraste ya mencionado entre el espacio natural y el urbano, ambos presentan un rasgo común: están en continuo cambio. En el entorno urbano este cambio se pone de manifiesto porque el tráfico y las obras hacen que su aspecto varíe. En la naturaleza porque, al estar viva, presenta un paisaje cambiante. Así, el jardín de Fontainebleau de Conte de printemps está en un proceso de continuo cambio no sólo por los arreglos que allí están haciendo sus dueños, sino porque la primavera con todo su esplendor va modificando el paisaje. También el otoño en Conte d'automne hace que cambie el aspecto de los exteriores de esta película. Por su parte en Conte d'été la playa tiene una morfología cambiante con la arena, el viento y el mar, elemento muy presente en la película, moldeando el paisaje.

Este carácter cambiante con que se muestran el paisaje natural y el urbano en los Contes des quatre saisons refleja la vivencia inestable de la dimensión espacial por parte de los personajes. Las dos cuestiones principales destacables en este sentido son el modo en que se presenta el hogar, y los continuos desplazamientos en medios de transporte que los personajes hacen a lo largo de las películas.

La falta de hogar propio y fijo en las películas de Contes des quatre saisons pone de manifiesto la provisionalidad en que viven los protagonistas, que deriva en una vida inestable. Así sucede en Conte de printemps con Jeanne, en Conte d'hiver con Félicie, en Conte d'été con Gaspard y en Conte d'automne con los protagonistas más jóvenes, Rosine y Léo.

En algunas películas la casa es un espacio en que se une el pasado con el presente, donde están las raíces y se muestra la continuidad del paso del tiempo en una familia. En Conte d'hiver los adornos del dormitorio que Félicie ocupa en casa de su madre recuerdan su adolescencia, a la vez que las fotos de Élise que decoran la pared plasman su crecimiento. En Conte de printemps sucede algo parecido con el piso de Natacha en París, donde tiene los cuadros de sus abuelos, conserva su primer regalo y otros recuerdos de la infancia. Además, la unión de este espacio con la vida familiar es resaltado por ella cuando dice percibir las columnas de la cocina como el desencadenante de la ruptura entre sus padres. Otro tanto sucede con la casa de Fontainebleau donde Natacha no puede soportar la presencia de Eve, la amante de su padre, porque es el lugar de su infancia feliz. También se puede hablar de esta característica en Conte d'automne pues la finca familiar de Magalie es el refugio donde mantiene el recuerdo de su hija y su padre.

La presencia de esos hogares vinculados a la familia no llegan, sin embargo, a aportar estabilidad a los personajes. En el caso de Conte d'hiver porque la casa de la madre de Félicie no es asumida por la protagonista como su hogar definitivo, sino más bien como

un refugio hasta que se decida a vivir con uno de sus amantes, a formar una familia propia con su hija Félicie. En Conte de printemps Natacha tampoco encuentra estabilidad porque los hogares vinculados al recuerdo familiar están ahora marcados por la ruptura del matrimonio de sus padres. La consecuencia es una situación de desarraigo que acompaña la vida de los protagonistas de los Contes des quatre saisons, y que les afecta en todas sus dimensiones vitales.

La carencia de un hogar fijo tiene además como consecuencia la necesidad por parte de los personajes del continuo desplazamiento, ya sea en medios de transporte públicos o particulares. Si se admite que la provisionalidad de las casas en su extensión simbólica destaca la carencia de estabilidad vital, se entiende que la repetitividad con que se muestra a los personajes trasladándose abunde en la misma idea. De este modo, pese a que en algunos casos pueda parecer redundante, la presencia de dichos desplazamientos no resulta inútil para la comprensión de las películas.

Además, los desplazamientos en los Contes des quatre saisons tienen la característica común de no llevar a los protagonistas a un lugar que implique un cambio para ellos, sino que son cíclicos. En Conte de printemps esos desplazamientos giran entre los pisos de Jeanne y las dos casas de Natacha, entre París y Fontainebleau, como si fuera un recorrido fijo que los personajes se ven obligados a hacer una y otra vez. En Conte d'hiver sucede lo mismo en París, donde las multitudes de los medios de transporte y las calles difuminan la presencia de los protagonistas, y entre París y Nevers. En Conte d'été, junto con las dos travesías por mar del inicio y el final, se encuentran los desplazamientos en un radio concreto de Bretaña: Dinards, donde está Margot, Saint-Malo, el territorio de Solène y sus tíos, y Saint-Lunaire, donde está la casa de los primos de Léna. Por último, en Conte d'automne esos desplazamientos se limitan a los Departamentos de Ardèche y Drôme. Por tanto, los continuos desplazamientos no pueden interpretarse estrictamente como viajes durante los cuales se produce una evolución de un punto inicial a otro distinto. De hecho, los personajes que por alguna razón desean romper las ligaduras a esa limitación espacial en que se desenvuelven sus vidas, como puede ser el caso de Félicie con Estados Unidos o de Gaspard con Ouessant, ven incumplidos sus deseos.

Esta limitación espacial en sus desplazamientos hace que la presencia continua de medios de transportes en Contes des quatre saisons no sea sólo síntoma de inestabilidad, sino también de cierto encerramiento. En el caso de Conte d'automne este encerramiento de Magalie es explícito, pues su negativa a salir de la finca refleja la soledad y el aislamiento en que se encuentra. En otros casos esta idea de encerramiento se muestra más difuminada precisamente por el elevado número de ocasiones en que los personajes se desplazan.

1.3. La estética del cuerpo humano

En los Contes des quatre saisons, el modo en que se representa el cuerpo humano hace resaltar su belleza. Así sucede especialmente en el caso de las mujeres. La tipología de mujeres que se muestra en los Contes des quatre saisons abarca un amplio abanico. Respecto a las edades cabe mencionar la juventud de Rosine y Natacha frente a la madurez de otras protagonistas como Isabelle y Magalie. La juventud de las primeras se destaca, además, por sus movimientos, que en ocasiones llegan a tener un aire infantil.

Este variado abanico de tipología femenina también se mantiene entre mujeres rubias y de piel blanca, de estilo nórdico como Léna o Isabelle, frente a otras morenas como Magalie o Solène que responden más bien al perfil de mujer mediterránea. Hay mujeres de cuerpos muy estilizados: Léna, Rosine o Félicie; y otros de curvas más marcadas como ocurre con Solène o Natacha. Se observa, por tanto, una gran variación en el modelo femenino mostrado en los Contes des quatre saisons, aunque siempre dentro de la gama de mujer medianamente culta y atractiva. Todas ellas son mostradas de modo que se resalta algún aspecto de su belleza física y sensualidad.

La parte del cuerpo femenino que parece jugar un papel más relevante en Contes des quatre saisons es el busto, los hombros y el cuello. El busto de las protagonistas femeninas es pequeño, haciendo que resulten estéticamente delicadas. El escote resulta importante en la forma de mostrar a las protagonistas relacionadas con la seducción. Así sucede, por ejemplo, con Jeanne en Conte de printemps, especialmente en la cena con Igor, y en Conte d'automne en el caso de los encuentros de Isabelle con Gérald y en los de Rosine con Étienne. En Conte d'été, además de los escotes, también las piernas tienen relevancia como elemento de atractivo femenino. El hecho de que se destaque la parte superior de los cuerpos, más la palidez de las protagonistas femeninas unida al busto poco abultado, transmite una imagen espiritualizada del cuerpo de la mujer. La belleza de esta estética femenina no parece que busque despertar sólo un deseo físico, sino que transmite una idea de delicadeza que hace pensar en el espíritu que lo mueve. En este sentido se puede afirmar que la mujer en los Contes des quatre saisons se muestra con una sensualidad espiritualizada.

En los Contes des quatre saisons el aspecto físico del hombre no parece tan relevante, al menos en el modo en que se plasma estéticamente. La excepción es Charles, único personaje masculino mostrado como un modelo de belleza física. Esta característica se justifica por la importancia que la protagonista femenina da al aspecto del hombre, asunto que está en el centro de las conversaciones de Félicie en varias ocasiones. En cambio, los otros personajes masculinos no destacan por una especial belleza o sensualidad al mostrar sus cuerpos lo cual no impide que las mujeres de los Contes des quatre saisons perciban su atractivo. En cierto sentido podría decirse que la estética del hombre en esta serie parece plasmar la opinión de la madre de Félicie en Conte d'hiver, según la cual la belleza del hombre está en su inteligencia y no tanto en su aspecto físico.

1.5. El contacto físico

En escasas ocasiones a lo largo de Contes des quatre saisons hay un uso del sentido del tacto de los personajes hacia los objetos por delectación, como ocurre con Jeanne y las flores en Conte de printemps o con las caricias de Magalie a sus viñas. Salvo en estos casos, la relación de los personajes de Contes des quatre saisons con su entorno está marcada por la sobriedad. En cierto sentido los personajes de Contes des quatre saisons mantienen distancia física con su entorno, en definitiva con la realidad.

La misma actitud es mantenida en el contacto con los otros personajes de las películas, que es también muy parco, exceptuando los casos de estricta cortesía social. Este contacto físico y el modo en que se articula con la razón de los personajes, dan información sobre el tipo de relaciones afectivas que establecen entre ellos, y sobre

cómo integran su afectividad. Entre hombre y mujer no hay ningún contacto físico que exprese un tipo de amor que podríamos llamar desinteresado, debido en gran medida a que el deseo empaña estas relaciones, haciendo en muchos casos que lleguen a ser posesivas. Sólo entre mujeres existe la posibilidad de este sentimiento de ternura plasmado a través de las caricias.

El erotismo con el que está teñido el contacto físico entre hombre y mujer se manifiesta en ocasiones de un modo apasionado y en otras de un modo racionalista. En varios casos, el contacto físico teñido de un erotismo racionalista, indica que tal contacto puede darse dissociado del sentimiento interno que teóricamente lo genera, es decir, dissociado del amor. Así sucede en el caso de Félicie cuando besa a Maxence tras afirmar que quiere amarle, como si de su decisión voluntaria expresada en alto dependiera la capacidad de despertar su propia pasión amorosa. No se puede olvidar que Félicie, tal y como manifiesta ante su hermana, plantea esta relación amorosa en términos de conveniencia personal. Por tanto esas caricias y besos surgen de una decisión de amar, intentan apoyar esa decisión, pero no surgen espontáneos ante el amor. Otro tanto se da en el caso de Igor con Jeanne, cuyo amor sosegado dice convenirle.

En algún caso el contacto físico derivado de un erotismo racionalista se debe a un objetivo claramente ajeno al amor hacia la otra persona, como parece que sucede en las dos ocasiones en que Rosine besa a Léo en *Conte d'automne*. El primer beso busca apoyar el argumento con el que la joven quiere convencer a Léo de que no ama a Étienne, y el segundo parece ser un medio de dar celos a su examante, poniendo así de manifiesto que el idilio con Léo es una reacción contra Étienne. Algo parecido sucede cuando la caricia y el contacto físico se convierten en un medio de satisfacción afectiva propia, aprovechando el amor erótico de otro personaje. Así se puede definir el modo en que Félicie busca el calor de Loïc cuando se encuentra conmovida tras la representación de *Conte d'hiver*. En estos casos se muestra cierta dificultad para que el empleo del tacto en las relaciones entre parejas sea desinteresado y respete a la otra persona. Además, cuando los besos responden a este erotismo racionalista son detenidos de un modo u otro antes de que se desencadene la pasión. En *Conte de printemps* Jeanne detiene a Igor en el momento en que la chispa del apasionamiento va a despertar entre ellos, del mismo modo que Margot lo hace con Gaspard en *Conte d'été*. Esos besos están medidos por la razón, que se niega a corresponder apasionadamente a un estímulo presentado por el hombre.

En los *Contes des quatre saisons* también hay contacto físico que refleja erotismo apasionado. Así sucede entre Félicie y Charles en *Conte d'hiver*, Gaspard y Solène en *Conte d'été*, o Étienne y Rosine en *Conte d'automne*. La relación de Étienne con Rosine parece fundada en el deseo sexual, pese a la complicidad intelectual que la chica dice sentir con él. Por eso sus miradas son tan intensas, y las caricias y abrazos de Étienne llegan a resultar bruscos al buscar el contacto físico de la joven.

En los tres casos mencionados, se desarrolla paralelamente en cada una de las películas otra relación entre uno de los protagonistas y otro personaje con el que el contacto físico no tiene ese carácter de apasionamiento. En *Conte d'hiver* Félicie se deja acariciar, abrazar, por Loïc y Maxence, aunque ella no parece sentir un amor apasionado más que hacia Charles. Otro tanto sucede con la relación entre Rosine y Léo, quienes apenas se

rozar a lo largo de sus encuentros -salvo los citados besos con intenciones ajenas a un amor por parte de Rosine- poniendo en evidencia la ausencia de pasión, contrastando así con la de Étienne.

De este modo el contacto físico en *Contes des quatre saisons* se convierte en una manifestación de los tipos de relaciones que se pueden mantener entre un hombre y una mujer. Con los matices en las caricias y besos, se pone de manifiesto la complejidad de los sentimientos de los personajes.

2. Nivel psicológico

Los protagonistas de *Contes des quatre saisons* aprecian la belleza del universo material que acabamos de analizar. El modo en que experimentan vitalmente esa materialidad corpórea propia y la del entorno apunta a la idea de goce, a la vez que pone de manifiesto otro universo no estrictamente material en sus vidas. Dicho universo parece entrar en conflicto con el material o, al menos, carecer de plena armonía con él. Esto es lo desarrollado en el análisis del nivel psicológico.

A lo largo del epígrafe se analizan algunos de los aspectos en los que se incoa el conflicto, centrándolos en la cuestión del amor erótico entre hombre y mujer, en la facultad humana de la reflexión y en la capacidad de exteriorizar ese pensamiento.

2.1. El amor erótico

En los *Contes des quatre saisons* la cuestión del amor erótico y del deseo es constantemente planteada por medio de los diálogos. La trama de las cuatro películas tiene en su núcleo la elección de pareja entre hombre y mujer -Conte d'hiver: Félicie frente a tres hombres; Conte d'été: Gaspard frente a tres mujeres-, o al menos la posibilidad de tener ese tipo de relación -Conte de printemps: existe la posibilidad de que Jeanne tenga un romance con Igor, y analiza su relación con Mathieu; Conte d'automne: posible relación de Magalie con Étienne y con Gérald, además del riesgo de que se consolide la atracción entre Isabelle y Gérald-. Esta cuestión del amor y el deseo se muestra en las películas con dos características principales, por un lado el poder de la mujer frente al hombre y, por otro, la continua tensión que se da en los personajes entre deseo, razón y voluntad.

Como vimos en el apartado dedicado a la estética del cuerpo humano, la belleza de la mujer y su sensualidad se destaca en los *Contes des quatre saisons*, mientras que la belleza física del hombre ocupa un segundo lugar. Este modo de plasmar en imágenes a la mujer es una manifestación de su cualidad de objeto de deseo frente al hombre. Precisamente porque la mujer es el objeto de deseo, ella tiene el poder de decisión al aceptar o rechazar al hombre que la desea. Esto se pone de manifiesto en las películas en que las mujeres abandonan a los personajes masculinos, en que ellas rompen las relaciones amorosas ya establecidas o las que se incoan, y no a la inversa.

Para que las mujeres dominen el curso de los acontecimientos en las cuestiones relativas al amor erótico, es necesario que entren en el juego amoroso porque, si no, el hombre vería atajado su deseo desde la raíz y no daría pie a las maniobras de seducción que se desarrollan en las películas. De hecho, en algunos casos las mujeres inician esa

seducción, como sucede en Conte d'été con la actitud ambigua de Margot o con el primer paso de Solène al besar y acariciar a Gaspard. En otros casos, aunque la mujer no tiene una actitud explícitamente activa, se muestra titubeante, accesible a una posible relación, lo cual alimenta el deseo del hombre.

Respecto al conflicto del deseo con la voluntad y la razón en los personajes de los Contes des quatre saisons hay que recordar que, tal y como se ha expuesto en el apartado dedicado al nivel material, una vez iniciada la dinámica del deseo y manifestada físicamente a través de caricias o besos, las mujeres en muchas ocasiones detienen el proceso frenándose a sí mismas y a su pareja. A veces este modo de cortar la relación física va acompañado de algún argumento, como el simbolismo del que habla Margot, el principio de no tener relaciones sexuales la primera vez que está con un chico de Solène, o la lógica de la tríada de Jeanne. El modo tajante de detener lo que parece la consumación del deseo resulta sorprendente, puesto que las mujeres en un principio se muestran favorables al acercamiento físico. Por eso puede afirmarse que el deseo de la mujer, no siempre reconocido verbalmente, es restringido por una decisión de su voluntad. Dicha decisión, cuyos motivos planteados por la razón no siempre son expuestos ante los otros personajes, se manifiesta con tal brusquedad que pone de relieve un conflicto interno entre razón y deseo. Este conflicto no parece resolverse por medio de la integración entre ambos aspectos, sino más bien por la imposición despótica de la razón sobre el deseo.

La falta de articulación del deseo con la razón y la voluntad, se refleja también en el hecho de que las relaciones sexuales en los Contes des quatre saisons no siempre se dan unidas a un sentimiento amoroso. Así sucede con Rosine en Conte de printemps, pues manifiesta abiertamente que su relación con Léo es meramente transitoria, pese a que no tiene objeción en pasar la noche con él en la casa de Magalie. Por tanto no necesita una unión entre su lenguaje corporal con Léo y los sentimientos o propósitos interiores respecto a él. Otro tanto sucede con Félicie en Conte d'hiver, que mantiene relaciones con Loïc y Maxence a la vez, pese a que su verdadero amor es Charles. En cierto sentido las relaciones sexuales son algo que los personajes dominan pero que no toman necesariamente como una expresión del amor erótico, aunque a veces pueda darse unido a él. En definitiva se puede decir que las relaciones sexuales no son presentadas en Contes des quatre saisons como donación plena de unos personajes a otros.

2.2. La reflexión

Las historias de los cuatro Contes des quatre saisons tienden a funcionar como un paréntesis en la vida de los protagonistas. Esta característica se pone de relieve de un modo más claro en Conte de printemps y Conte d'été porque ambas terminan de un modo similar al que comienzan, la primera con Jeanne volviendo al apartamento de Mathieu después de haber pasado por el suyo, y la segunda con Gaspard en el barco que parte del puerto al que se le ha visto llegar al inicio. En un sentido amplio se puede decir lo mismo de Conte d'automne, pues se inicia en el jardín de la casa de Isabelle con una conversación sobre la boda y acaba en el mismo jardín con el baile de celebración de dicha boda. También parece significativo que Conte d'hiver se inicie con el prólogo de Charles y Félicie juntos y acabe con el reencuentro de la pareja. Esta presentación de la historia como un paréntesis fomenta que los protagonistas a lo largo de la película reevalúen su vida ordinaria, pues les permite establecer la distancia suficiente para

analizarla con mayor visión de conjunto.

Además, los datos sobre los orígenes de los personajes, sobre su familia e infancia son prácticamente inexistentes. La única referencia a un tiempo anterior al comienzo de las películas se centra en un amor que ya ha acabado o que está siendo replanteado. Respecto al futuro los personajes tampoco hacen planes salvo en algún caso leves alusiones a un posible amor. Esta falta de anclaje en el pasado y de proyección hacia el futuro hace que el presente, entendiéndolo en un sentido amplio, sea el punto de referencia dominante de sus vidas. Como consecuencia, las reflexiones que los personajes hacen se centran en ese presente que el relato muestra, haciendo que reevalúen constantemente lo que viven. La reflexión se centra principalmente en cuestiones referidas al amor y al deseo. Por eso, a pesar de que los personajes dan de modo consciente un gran peso a la razón en sus vidas, puesto de manifiesto en su actitud reflexiva, son los sentimientos los que resultan más importantes, dado que son el objeto sobre el cual piensa su razón.

Una vez iniciado el proceso de reflexión, el pensamiento de los protagonistas de *Contes des quatre saisons* no parece volver a tomar contacto con la realidad ni con los otros personajes para evaluar la adecuación de sus juicios. De tanto teorizar sobre la vida acaban aislándose en su propio razonamiento y perdiendo el contacto con su entorno. En cierto sentido, este aislamiento en el que deriva la razón se puede interpretar análogicamente con la cuestión de los desplazamientos analizados en el epígrafe dedicado al nivel material. Del mismo modo que los continuos viajes y traslados de los personajes de las películas no llegan a ningún punto nuevo, sino que son cíclicos y repiten el mismo recorrido transmitiendo la sensación de encerramiento en un espacio limitado, la razón tampoco parece llegar a una conclusión nueva, pese a la agitación de las continuas reflexiones.

Este alejamiento de la realidad que los personajes manifiestan en los *Contes des quatre saisons* acaba en muchos casos por ser un aislamiento afectivo. El espíritu observador domina toda su experiencia, convirtiéndola en un objeto de conocimiento temático, de modo que acaban siendo de algún modo espectadores. Esto explica que no presten atención a las consecuencias que su conducta puede tener en los demás. Tal distancia afectiva puede ser considerada como la raíz de la distancia física que los personajes mantienen con su entorno por el escaso uso del tacto que analizamos en el epígrafe dedicado al nivel material.

Por último hay que señalar que la autonomía exacerbada del pensamiento ante la realidad que le rodea va acompañada de una firme fe de los personajes en aquello que su razón es capaz de alcanzar. La vida cotidiana física, descrita en el epígrafe dedicado al nivel material, parece tener una existencia paralela al pensamiento continuo de los personajes. La realidad material, incluso la materialidad de los propios cuerpos, es asumida por los protagonistas como algo externo a sí mismos. Sin embargo, frente a los planteamientos teóricos, incluso filosóficos, que los personajes exponen como principios de conducta, se encuentra la riqueza de esa realidad de la vida cotidiana que excede tales planteamientos. Por eso pese a sus afirmaciones, los personajes acaban por ceder, al menos durante unos instantes, al atractivo físico de los otros y son incoherentes en ocasiones con sus principios.

2.3. La exteriorización verbal del pensamiento

La reflexión continua que hacen los personajes, el fluir de su pensamiento, llega al espectador y a los otros personajes por la exteriorización verbal que hacen de ello. La verbalidad, derivada de las largas conversaciones de los protagonistas, es una de las características del cine de Éric Rohmer. La locuacidad de los personajes se mantiene en los *Contes des quatre saisons*, en parte como una manifestación exterior del aislamiento provocado por la continua reflexión. Esta deducción se deriva de la función de algunas conversaciones que, bajo un aspecto dialógico, encierran auténticos monólogos. Las conversaciones que parecen monólogos en los que los personajes intentan exteriorizarse a sí mismos frente a un testigo, pueden interpretarse como medios para reflexionar en alto sobre la propia actuación. En estos casos el exceso verbal de los personajes surge como la respuesta a una necesidad de entenderse a sí mismos, para lo cual razonan sobre lo que les sucede. De este modo, el interés de ser entendidos por el supuesto interlocutor pasa a un segundo lugar.

El caso opuesto a estos ‘monólogos’ parece ser Gaspard en *Conte d’été*, que habla constantemente justificando sus acciones y su modo de ser según las expectativas de su interlocutor. Gaspard no teme incurrir en la contradicción, pues siempre encuentra un argumento que le justifica de un modo u otro y, cuando no es así, calla. Su exteriorización del pensamiento fluye continuamente y pasa, como su estancia por Dinards, sin que en apariencia llegue a ningún punto concreto. Por tanto, el pensamiento que Gaspard expone con locuacidad no le hace tomar una decisión ni realizar un acto en uno u otro sentido. Sin más, Gaspard se deja llevar por las circunstancias que le va presentando el azar, justificando su actitud con la verbalización de las reflexiones sobre lo que va sucediendo. En este personaje la expresión verbal de sus pensamientos parece un escudo con el que se distancia de la realidad.

En esta exteriorización juega un importante papel no sólo lo que los personajes dicen, sino también sus silencios, que parecen poner de relieve la trascendencia de lo que no se llega a decir. El contraste entre la locuacidad de los personajes y la intensidad de los silencios puede ser interpretado como la manifestación de un conflicto interior. Tal conflicto, tratado al analizar la falta de integración entre la razón y la voluntad con el deseo, se plasma en el modo en que se estructura la alternancia de los silencios y las palabras. De este modo, en *Contes des quatre saisons* los silencios además de ser pausas lógicas en el desarrollo de una conversación, tienen otras dos funciones.

Por un lado son manifestación de una ambigüedad interna a los personajes que excede el estricto razonamiento y que no pueden conceptualizar. Lo que los personajes expresan verbalmente, es decir, lo que exteriorizan por medio de palabras, está dominado por la razón. En cambio, los silencios se reservan para todo el universo de lo inefable que los personajes descubren en sí mismos. En este inefable se encierran, entre otros aspectos, pasiones, inseguridades y ambigüedades que acompañan sus vidas. Éstos parecen incapaces de abarcarse a sí mismos, de asumir toda su intimidad con la estricta razón. En cierto sentido se puede decir que los protagonistas expresan verbalmente lo que quieren ser mientras que callan lo que, en muchos casos, ni siquiera saben qué es pero está en su interior.

Por otro lado, estos silencios expresan la trascendencia e intensidad de determinadas

acciones. Los instantes en que la acción se interrumpe y los personajes no hablan, parecen una llamada al espectador para que perciba la importancia del momento y de lo que va a suceder a continuación.

A modo de resumen se puede decir que los personajes de estas películas, pese a la continua conversación que mantienen con los otros, tienden al aislamiento voluntario tanto de los afectos como del propio pensamiento, en definitiva de su vida.

3. Cosmovisión de "*Contes des quatre saisons*"

En este tercer y último epígrafe se muestran los rasgos más relevantes del universo fílmico de los *Contes des quatre saisons*. Estos rasgos, que se derivan del análisis llevado a cabo en los dos epígrafes anteriores, se estructuran en torno a tres ejes: el universo disociado, el individualismo y la presencia de una fuerza que actúa en las películas a modo de azar, de destino o de providencia según los casos.

3.1. Universo disociado

El universo de los *Contes des quatre saisons*, tanto el mundo exterior a los personajes como su mundo interior, se muestra disociado en dos polos que adquieren rasgos de oposición. Respecto al entorno de los personajes parece interesante destacar la diferencia entre un mundo moderno, vinculado a la ciudad, y un mundo que está en mayor consonancia con la naturaleza. Respecto al nivel personal esta ruptura se traduce en cierta visión dualista con la que los personajes parecen percibir al ser humano.

3.1.1. El universo exterior a los personajes

En el epígrafe dedicado al nivel material se ha puesto de manifiesto que en los *Contes des quatre saisons* hay contraste en el modo en que es mostrada la naturaleza frente a la ciudad. Dicho contraste se mantiene en la diferencia que parece establecerse en la serie entre el mundo tradicional, vinculado con la naturaleza, y el mundo moderno. Éste implica cierta desvirtuación de la realidad, de lo natural, debido a la manipulación del hombre que hace un uso para sus propios fines. La intervención humana para desarrollar el mundo moderno, planteada honradamente por parte de los personajes, tiene en ocasiones algunas consecuencias negativas. Así lo simboliza, por ejemplo, en *Conte d'automne* las chimeneas de Tricastin para Isabelle y Maglie.

Entre las consecuencias negativas del desarrollo del mundo moderno, hay que incluir la alienación que, como vimos, acompaña la vida urbana de *Contes des quatre saisons*. En el ámbito de los saberes también se reflejan las consecuencias negativas del mundo moderno. En este sentido se establece en *Conte d'automne* la diferencia entre los conocimientos filosóficos de Magalie y Étienne. En Magalie, según afirma Rosine, existe un gusto por la filosofía derivado del conocimiento de la vida y de sus lecturas. En cambio Étienne, que es profesor de filosofía dentro del sistema de enseñanza del mundo moderno, parece que hace un uso instrumentalizado de ella para atraer a sus jóvenes exalumnas.

Por último, y sin pretensión de exhaustividad, se puede citar entre las características negativas del mundo moderno cierta soledad que ponen de manifiesto los personajes.

Esta soledad se debe tanto a la desvirtuación o ausencia de relaciones personales, como al anonimato propio de la ciudad. Por eso, cuando en *Conte d'automne* Isabelle pretende convencer a Magalie para que publique un anuncio matrimonial, explica que es un medio empleado por muchas personas que están solas en el mundo moderno. Se asume tal característica como algo no extraño a las circunstancias de modernidad, pese a las multitudes que se presentan en los entornos urbanos.

Todo lo expuesto no implica un pesimismo en el universo rohmeriano. Se puede decir que hay una reconciliación final en la serie en la que, aún en el mundo moderno, los personajes pueden encontrar su identidad, simbolizada en el amor. Por ejemplo en *Conte d'automne* la aparente buena relación futura que se establece entre Magalie y Gérald parece permitir a la mujer salir de su soledad. Así, lo moderno -el sistema del anuncio matrimonial en el periódico- y lo natural -la forma en que Magalie se fija en Gérald- se dan la mano. Unión que ya está presente en el personaje de Gérald, donde se mezcla el origen campestre y natural con una vida urbana y moderna.

Esta reconciliación ya se incoaba en *Conte d'hiver* porque Félicie recupera a Charles - personaje identificado con el prólogo- en un autobús en medio de la ciudad. Al final de esta película la ciudad con las masas de gente circulando de un lugar a otro -de modo que se difumina la identidad personal y se fomenta el aislamiento-, permiten el encuentro casual de los dos amantes. Gracias a esta reaparición en el mundo moderno, lo que parecía un recuerdo idealizado dada la estética del prólogo, se hace presente de un modo realista.

3.1.2. El universo personal

A lo largo del análisis temático se ha constatado la separación que existe entre elementos de la persona humana presentes en los personajes de *Contes des quatre saisons*. En el nivel material se destacó la escisión que en ocasiones se da entre el mundo interior de los personajes y las manifestaciones físicas de esa interioridad. En el nivel psicológico esta escisión se concretaba en dos aspectos. Por un lado el reservado al mundo de la razón, con la cual los personajes pretenden analizar toda la realidad llegando incluso a convertir su reflexión continua en una cárcel que aísla del entorno. Por otro lado el mundo de los deseos, de los anhelos más íntimos y el sentimiento, que no siempre responde a algo conocido racionalmente por el personaje pero que éste detecta en su mundo interior. A lo largo del análisis se ha puesto de relieve que los protagonistas parecen dar prioridad al nivel racional frente al otro que, aunque también es constitutivo de su intimidad, resulta menos conocido. Igualmente los personajes parecen identificarse principalmente con su pensamiento y lo que éste les permite conocer sobre sí mismos y los demás. Esto hace que en ocasiones los personajes den a su corporalidad y a su mundo interior no conceptualizado un papel secundario.

Esta serie de características hace que se pueda hablar de cierta visión dualista con la que los personajes interpretan su entorno y a sí mismos, pues parecen considerar que su 'yo' se identifica con el pensamiento y lo racional, quedando relegado todo lo demás a algo secundario imposible de integrar efectivamente. El dualismo se plantea de modo explícito en *Conte d'hiver*, cuando Félicie defiende la reencarnación del alma en distintos cuerpos como modo de que ese alma -en la que Félicie conserva la reminiscencia de su amor por Charles en vidas anteriores- se perfeccione. De modo

implícito se plantea en las demás películas, como ocurre, por ejemplo, con la actitud racionalista de Jeanne o con la incapacidad de Gaspard por reconocer la realidad.

Con esta clave dualista los personajes se enfrentan al amor y a los sentimientos propios. Por eso se establece con frecuencia una separación entre el amor espiritual y el físico, sin que se consideren necesariamente dos elementos de una misma realidad. En consecuencia se produce, por ejemplo, el ya mencionado establecimiento de relaciones sexuales que no siempre actúan como manifestación de sentimiento amoroso, pese a que los personajes tengan el amor como punto de referencia de su pensamiento. Como ejemplos se ha mencionado a Félicie, Gaspard o Rosine. Frente a estas relaciones sexuales, los personajes no llegan a encontrar reposo en la dimensión racional del amor porque, separado de lo material, se convierte en algo etéreo cuya existencia viene dada por el pensamiento. Por eso Jeanne no logra llegar a ninguna conclusión definitiva sobre Mathieu, ni Gaspard logra averiguar racionalmente si ama a alguna mujer, y Jeanne finalmente renuncia a buscar un amor al margen de Charles.

3.2. El individualismo

La ruptura del universo exterior y personal que se acaba de exponer, pone a los personajes de *Contes des quatre saisons* en una difícil situación a la hora de buscar puntos de referencia estables. Esto propicia que los protagonistas deriven hacia cierto individualismo vital en el que parecen estar sumidos. El individualismo es alimentado por la permanente transitoriedad de las vidas de estos personajes que, como veremos a continuación, les lleva a ver reducido su conocimiento de la realidad a la apariencia. Estas circunstancias dificultan la comunicación entre los personajes. Todo ello acentúa el individualismo con el que los personajes afrontan sus vidas.

3.2.1. La transitoriedad existencial y la apariencia

Como hemos visto en el epígrafe dedicado al análisis del nivel material, la vida de los personajes de *Contes des quatre saisons* está presidida por el continuo cambio y cierto desarraigo plasmado en su modo de entender el amor y la familia. Tal inestabilidad se pone también de manifiesto en el nivel psicológico, como vimos al analizar la tendencia de los personajes a acudir a la reflexión para intentar llegar a unas claves que orienten su actuar, para poder definirse de algún modo a sí mismos y al entorno. Al hablar del aislamiento de la razón, vimos cómo este proceso de razonamiento les lleva a sumergirse en la continua evolución y cambio de su propio pensamiento, por lo que no alcanzan un punto de estabilidad.

El continuo cambio del mundo exterior y del mundo interior provoca que los personajes de *Contes des quatre saisons* experimenten una transitoriedad existencial, sin un punto de apoyo estable a partir del cual construir algo que permanezca, ni en la realidad que les rodea, ni en sí mismos, ni en los otros. Esta experiencia de transitoriedad, a su vez, fomenta un deambular físico, afectivo y mental, que se pone de manifiesto a lo largo de los relatos de las cuatro películas. De este modo podría decirse que se establece un círculo vicioso difícil de vencer por parte de los personajes.

La transitoriedad existencial de los personajes lleva a que, en la mayoría de los casos, la percepción se detenga en las apariencias de la realidad, resultándoles difícil detectar

algo permanente que subyazca al continuo cambio. Esta situación se pone de manifiesto al analizar las acciones de los personajes, que tienden a identificar el ser con el parecer o, más apropiadamente, a prescindir del ser para considerar como única realidad la apariencia. En este sentido se entiende la importancia que dicha apariencia cobra en los Contes des quatre saisons. Como el punto a partir del cual los personajes juzgan la realidad es la apariencia, que a su vez es en muchas ocasiones transitoria, los personajes caen en la inadecuación de sus juicios con la realidad, y se ven obligados a emitir juicios que cambian continuamente. Como ejemplo de la precipitación al enjuiciar, cabe citar la enumeración de Margot en Conte d'été sobre las distintas opiniones que Gaspard le merece a lo largo de la película. También parece interesante destacar el enigma del collar en Conte de printemps, y la duda sobre la confabulación entre Natacha e Igor que manifiesta Jeanne, duda no resuelta de modo unívoco en el desenlace de la película, y sobre la que Jeanne parece cambiar de opinión en distintas ocasiones.

La confusión entre el ser y el parecer se pone de manifiesto en Conte d'été de un modo explícito, pues Gaspard trata esta cuestión en sus conversaciones con Margot. Además, Gaspard parece que pierde su identidad, su propio ser, al intentar aparentar ante sus interlocutoras lo que cree que ellas esperan o desean. Esto es así hasta el punto de que en ocasiones el joven protagonista acaba por creer ser aquello que aparenta ante ellas. Por eso Garpard afirma con rotundidad ante Solène que él no es 'uno de esos chicos indecisos', y en sucesivas ocasiones cree haber hecho una elección de mujer, según afirma ante Margot, aunque poco más adelante vuelva a cambiar de decisión.

Tal confusión entre apariencia y ser lleva a los personajes al temor de ser incomprendidos, mal interpretados. Quizás por eso los personajes de los Contes des quatre saisons muestran interés por justificarse ante los demás, dando cuenta de sus pensamientos y de los motivos de su actuación.

3.2.2. La incomunicación

Empujados por la importancia del 'parecer' ante los otros, los personajes se apoyan en la profusión verbal al intentar comunicarse con los demás. Ya hemos visto que en ocasiones no hay auténtico diálogo y la palabra por sí misma parece ser insuficiente para establecer la comunicación. Si a esto se añade la transitoriedad dominante y la confusión entre el ser y el parecer, el acto comunicativo por medio de la palabra o de cualquier otro signo resulta en muchas ocasiones equívoco, dando lugar a enredos.

Junto a estos equívocos que dificultan la comunicación, cabe citar los producidos por las medio mentiras y por los ocultamientos de datos de algunos personajes. El personaje que más juega con estas estrategias es Gaspard en Conte d'été, al no mencionar a Léna la existencia de Margot y de Solène o al no reconocer abiertamente ante ésta desde el principio que el viaje a Ouessant lo tiene planeado con Léna y, en su defecto, con Margot.

En otros casos la carencia de comunicación se debe a una incapacidad para hacer partícipe a otro de una experiencia vivida, y no tanto a una actitud deliberada. Así ocurre cuando Félicie en Conte d'hiver reconoce ante Maxence que es imposible que entienda su iluminación en la catedral. Félicie nota la carencia de un universo común que le permita establecer comunicación en este aspecto con el peluquero, lo cual sí

parece posible con Loïc. En cierta medida, como vimos anteriormente, tal incapacidad se debe al carácter inefable de la intimidad, difícil de abarcar por los sujetos. Esta circunstancia se acentúa además por el aislamiento que sufre su razón al intentar conceptualizar toda su experiencia vital.

Todo lo analizado hasta el momento, lleva a los personajes a cierto individualismo que tiñe el universo de los *Contes des quatre saisons*, por eso, como vimos, los personajes no tienen apenas en cuenta las repercusiones de sus actos en los demás. Cada protagonista parece tener el principio y el fin de sus actos en sí mismo, sin que llegue a haber una ayuda mutua desinteresada, salvo que se dé por azar, como sucede cuando Jeanne encuentra el collar de Natacha. En este sentido se explica la actitud con la que afrontan sus acciones, cuyo objetivo principal parece ser la paz interior, sin que exista una verdadera solidaridad entre ellos pese al continuo intercambio de palabras. Ni Félicie, ni Jeanne, ni Natacha, ni Igor, ni Gaspard, Solène, Léna o Margot, ni Rosine o Étienne, muestran la actitud de renunciar a algo en beneficio de otro personaje, sólo se preocupan de aquello que creen que es su propia felicidad. Las excepciones parecen ser Isabelle y Magalie en *Conte d'automne*, cuya amistad llega a superar esta barrera.

3.3. Azar, destino o providencia

Frente al individualismo de los protagonistas de las películas, se puede observar que en el universo de los *Contes des quatre saisons* interviene una fuerza ajena a los propios personajes que hace cambiar el curso de los acontecimientos. Ante la incapacidad para desentrañar su dinámica por medio de la razón, los personajes, al percibir dicha fuerza, tienden a conceptualizarla de modo diverso.

3.3.1. El hábito del azar

En ocasiones esta fuerza es asumida por los personajes como algo que carece de un sentido premeditado, como fruto del azar. El azar se presenta en estos casos como una fuerza de carácter neutro, cuyo sentido viene dado exclusivamente por los actos del protagonista. En *Conte d'été*, Gaspard menciona explícitamente el azar, alardeando de tomarlo como fundamento de su comportamiento. Para Gaspar el azar obra en su favor incluso en el desenlace, pues le permite huir sin llegar a tomar una decisión. Sin embargo, el espectador se ve invitado a sospechar sobre el beneficio real que este desenlace supone para el protagonista, pues parece perjudicarlo más de lo que le beneficia al impedirle evolucionar. En el caso de *Conte de printemps* el relato también sigue un esquema que podríamos denominar azaroso, conduciendo finalmente a la protagonista a una situación similar a la del comienzo de la película.

En estos casos la presencia de una fuerza externa a los personajes que actúa en su universo no llega a cambiar el rumbo de los acontecimientos de modo que el desenlace conduzca a una modificación externamente perceptible. Los protagonistas de las películas vuelven a la misma situación en que se encuentran al principio. Sin embargo, los desenlaces no eliminan la posibilidad de un cambio interior producido en ellos. Dichos cambios son insinuados por los intensos silencios que en ocasiones se producen a lo largo de la película y por pequeños detalles finales que marcan una diferencia con el principio, como el gesto de alegría con el que Jeanne regresa a su piso, o la despedida de Margot a Gaspard en el muelle -cuando al principio no había nadie para recibirle-

acompañada de la canción de Saint-Malo que suena de modo extradiegético.

3.3.2. El orden del universo

En otros casos los personajes de *Contes des quatre saisons* recorren un itinerario que les lleva a alcanzar una meta, gracias a la intervención de esa fuerza externa a ellos. En *Conte d'hiver* un lapsus azaroso hace que Félicie pierda contacto con Charles del mismo modo que el encuentro casual en el autobús se lo devuelve. A lo largo de esta película los personajes hablan de la improbabilidad de que el reencuentro llegue a darse, porque lo juzgan como fruto del azar y las posibilidades son escasas. Sin embargo, Félicie parece percibir la posibilidad de ese encuentro como una consecuencia del destino e incluso de una intervención de la providencia ordenada a premiar su fidelidad al amor. Esta afirmación se deduce por un lado de la interpretación que Félicie hace de la obra de teatro de William Shakespeare, en la que afirma que la mujer resucita como consecuencia de la fe del marido. Por otro lado, se deduce del hecho de que en la iluminación de la catedral Félicie intuye el posible reencuentro de Charles, según ella afirma.

A lo expuesto se añade la posibilidad de interpretar el desenlace de *Conte d'hiver* como un indicio de la existencia de una Providencia divina. Para ello hay que tener en cuenta las diversas ocasiones en que la protagonista habla de la reencarnación del alma, y también que, aunque no cree en Dios, su iluminación se produce en una iglesia. Según se acerca el desenlace estos indicios son más concretos. Félicie afirma que si Dios la quisiera verdaderamente le devolvería a Charles, además de que le pide al católico Loïc que rece por ella. Parece que la Providencia ha puesto a prueba el amor de Félicie para purificarlo y, finalmente, devolverle al hombre amado en premio a su fe inquebrantable en ese amor y en la posibilidad del reencuentro.

En *Conte d'automne* se encuentran representadas, a modo de resumen de la serie, las distintas situaciones finales que se han mostrado hasta ahora, tanto las que acaban haciendo volver al protagonista a la misma situación inicial por intervención del azar, como las que desembocan en una situación nueva a causa de la intervención de una providencia. Las actitudes de Magalie e Isabelle frente a la intervención en sus vidas de una fuerza que excede a su control, son marcadamente distintas. Magalie parece esperar, como afirma Isabelle, que un hombre le caiga del cielo, confiando en que, por algún orden superior a ella, lo que necesita se haga presente en su vida. Esta fidelidad de Magalie a que el amor sea consecuencia de algo no manipulado, acaba con el fruto del encuentro de Gérald. En este aspecto se puede observar cierto paralelismo con el caso de Félicie. Por su parte, Isabelle se niega a reconocer cualquier intervención ajena a su propia voluntad y perspicacia en la feliz coincidencia de caracteres entre Magalie y Gérald. Este rechazo se hace explícito en sus diálogos, pese a que hay ciertas coincidencias a lo largo de la trama de *Conte d'automne* que no han podido ser dispuestas por ella. Tanto en el caso de Isabelle como en el de Magalie, el desenlace es percibido según las propias expectativas, como ya sucedía en *Conte d'été* y *Conte de printemps*.

A modo de resumen se puede decir que la intervención de una fuerza externa a los propios personajes no conduce siempre a una situación similar. Por un lado están los casos en los que tras un paréntesis en la vida habitual los personajes vuelven a su orden,

como sucede con Jeanne, Gaspard e Isabelle. En el caso de estos tres el paréntesis en que se desarrolla la película implica la presencia de una tentación a su fidelidad al amor elegido. Por otro lado se encuentran los casos de Félicie y Magalie, cuya fe en algo que los otros personajes consideran estéril acaba por hacerles recibir de un modo u otro el fruto de lo que esperan. Por eso la fuerza que actúa en los universos de *Contes des quatre saisons* puede ser interpretada no sólo como azar, sino como un destino o una intervención de la providencia, un orden superior a los personajes que reparte justicia. En las películas quedan abiertas todas las interpretaciones, pues no se da ninguna como cierta exclusivamente. Sólo resulta evidente la existencia de esa fuerza que interviene en la vida de los protagonistas y que no es directamente controlada por ellos.

Todas estas características del universo filmico de los *Contes des quatre saisons* expuestas a lo largo del artículo reflejan a su manera los desafíos presentes en la sociedad moderna. De este modo, el cine de Éric Rohmer acerca al espectador la sociedad contemporánea, facilitándole el análisis que le permita adquirir unas claves con las que interpretar la propia vida y la de los que le rodean. Por tanto, la ficción de los *Contes des quatre saisons* interactúa con la realidad, posibilitando a los espectadores el reconocimiento de vías que le lleven a una vida lograda.

Bibliografía seleccionada:

1. NARRATOLOGÍA Y TEORÍA DEL CINE

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; y VERNET, M., *Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1995 (1ª ed. Nathan, París 1983).

AUMONT, Jacques y MARIE, Michel, *Análisis del film*, Paidós comunicación, Barcelona, 1993 (1ª ed. Nathan, París 1988).

CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén, "Focalización en los relatos audiovisuales", *Trípodos*, nº 11, 2001, pp. 123-136.

CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén, "El narrador en cine", en *Quién cuenta la historia. Estudios sobre el narrador en relatos de ficción y no ficción*, Eunate, Pamplona 1999, pp. 53-92.

-----CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén, *Mundos y personajes de Elia Kazan, claves críticas de identidad narrativa (tesis doctoral)*, Universidad de Navarra, Pamplona 1997.

GAUDREAULT, André y JOST, François, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Paidós, Barcelona, 1995 (1ª ed.: Nathan, París, 1990).

GAUDREAULT, André, *Du Littéraire au Filmique: Système du Récit*, Meridiens-Klincksieck, París, 1988.

GENETTE, Gerard, *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1989 (1ª ed.: Editions du Seuil, París, 1972).

GENETTE, *Nuevo discurso del relato*, Cátedra, Madrid 1998 (1ª ed.: Editions du Seuil, París, 1983).

JOST, François, *L'Oeil-cámara. Entre film et roman* (2ª ed. revisada y aumentada), Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1989.

2. ESCRITOS DE ERIC ROHMER SOBRE SU CINE

ROHMER, Eric, "La vie c'était l'écran", *Cahiers du cinéma*, diciembre 1984 (número en homenaje a Truffaut fuera de la serie).

ROHMER, Eric, Cahiers du cinema, n° 392, febrero 1987.
ROHMER, Eric, Cinématographe n° 19, junio 1976.
ROHMER, Eric, “Comédies et proverbes”, Cahiers du cinéma, 1999.
ROHMER, Eric, “Contes des 4 saisons”, Cahiers du cinéma, 1998.
ROHMER, Eric, “Six contes moraux”, Cahiers du cinéma, 1998.
ROHMER, Eric, The marquise of O, Ungar 1985.

3. ENTREVISTAS A ÉRIC ROHMER

“Rencontre avec Eric Rohmer et Jacques Le Goff”, Ça cinéma, n° 17, 1979.
ALMENDROS, Louis Aufibert; BONNET, J.-C.; CARCASSONE, P; y FIESCHI, J., Cinématographe, n° 44, febrero 1979.
BIETTE; BONTEMPS; y COMOLLI, “L’ancien et le nouveau”, Cahiers du cinéma, n° 172, noviembre 1965 (traducción en Film Ideal, n° 222/223, Especial Francia, agosto-diciembre 1970).
DOUIN, Jean-Luc, Télérama, 7 febrero 1979
NOGUERIA, Roi, Cinéma 71, n° 153, febrero 1971.
PETRIE, Graham, Film Quarterly, vol XXIV n° 4, verano 1971.
PRÉDAL, René, “Les écritures d’Eric Rohmer”, Études cinématographiques, n° 149-152.
SARTIRANO, Claude, V.O, n° 9, junio 1967.
SIMSOLO, Noël, La revue du cinéma, n° 232, enero.
TASSONE, Aldo, Dirigido por, n° 151, octubre 1987.

4. ESCRITOS SOBRE ERIC ROHMER

4.1. Libros y capítulos en libros

AA. VV. Eric Rohmer 1 y 2, Lettres modernes, coll. Études cinématographiques, París, 1985.
AA.VV., Eric Rohmer ‘Tout est fortuit sauf le hasard’, Studio 43 MJC Dunkerque, 1987.
AA.VV., Eric Rohmer, Fabbri, Milán, 1988.
AGEL, Henri, Cinéma et nouvelle naissance, Bibliothèque de l’Hermetisme, Albin Michel, París 1981.
ALMENDROS, Néstor, Días de una cámara, Seix Barral, Barcelona, 1990 (1ª ed.: Hatier/5 continents, 1980.)
ANGELI, Giovana, Éric Rohmer, Moizzi, Milán, 1979.
AUSTIN, Guy, “Social difference: 4 aventures de Reinette et Mirabelle”, Contemporary french cinema, Manchester University Press, 1996.
BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier, “El amor voluble y cambiante. El sueño de una noche de verano”, La semilla inmortal. Los argumentos universales del cine, Anagrama, Barcelona, 1997, pp. 129-141.
BEDOUELLE, Guy, Du spirituel dans le cinéma, Éditions du Cerf, París, 1985.
Bergala, Alain, “L’acte cinématographique”, en Professionnels et amateurs: la maîtrise, College d’histoire de l’art cinématographique, Cinémathèque française, París, 1994.
BONITZER, Pascal, “Eric Rohmer”, Cahiers du cinéma, 1991 (2ª edición), París, 1996.
CAPARRÓS LERA, José Mª, “Cuentos de las cuatro estaciones (I): Eric Rohmer, entre la etnología y el testimonio socio-histórico”, Persona y sociedad en el cine de los noventa, Eunsa, Pamplona, 1994.
COLLET, Jean, Le cinéma en question: Rozier, Chabrol, Rivette, Truffaut, Demy,

- Rohmer, Éditions du Cerf, París, 1972.
- CRISP, Colin, Éric Rohmer, realist and moralist, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1988.
- DESBARATS, Carole, Pauline à la plage d'Eric Rohmer, Yellow now, Crisnee (Bélgica), 1990.
- GARCÍA BRUSCO, Carlos, Eric Rohmer, JC, Colección directores de cine, Madrid, 1991.
- GINGRAS, Nicole, Les images immobilisées, procéder par impressions, Guernica, Toronto 1992.
- HEREDERO, Carlos F. y SANTAMARINA, Antonio, Eric Rohmer, Cátedra, Madrid 1991.
- MAGNY, Joël, Eric Rohmer, Payot Rivages, 1995.
- MARTY, Joseph, Perceval le gallois ou une solution esthétique donnée au problème de la représentation d'une quête spirituelle, (tesis doctoral), Universidad de Montpellier, 1984.
- MANCINI, Michele, Eric Rohmer, Il castoro, col. Il castoro cinema, 1988.
- MAROCCO, Paolo, Éric Rohmer, Le Mani, Génova, 1997.
- ONACO, James, "Rohmer: Moral Tales: The Art of Courtly Love", en AA. VV. The new wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette, Oxford University Press, Nueva York, 1976, pp. 286-304.
- ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, M^a Jesús, "He querido poner en escena un texto", en AA. VV., La pintura en el cine. Cuestiones de la representación visual, Paidós, Barcelona, 1995, pp. 73-84.
- PANGON, Gérard y VASSE, Claire, Eric Rohmer, Arte éditons mille et une nuits, 1997.
- SCHAEFER, Dennis y SALVATO, Larry, Maestros de la luz. Conversaciones con directores de fotografía, Plot, Madrid, 1990.
- SERCEAU, Michel, Éric Rohmer les jeux de l'amour su hasard et du discours, Éditions du Cerf, París, 2000.
- SHOWALTER, English (ed.), My Night at Maud's: Eric Rohmer, Director, Rutgers Univesity Press, 1993.
- TÉNOT, Franck (ed.), Cahiers du cinéma: Eric Rohmer, Edtions de l'Etoile.
- TOFFETTI, Sergio, Eric Rohmer: un hommage du Centre culturelle français de Turin, Fabbri, Milán, 1988.
- VIDAL, Marion, Les contes moraux d'Eric Rohmer, col. cinèma Permanent L'herminier, París, 1977.
- WHITTEMORE, Donald Swaby, Cinematic Realism: A Study of Eric Rohmer's "Six contes moraux", University of California, Berkeley, 1973.

4.2. Artículos

- B., J., "Le cinéma parallèle", Cahiers du cinéma n° 165, abril, 1965.
- BARRENA, José Luis, "Eric Rohmer: 'El espacio abierto'", Cuadernos cinematográficos n° 7, Universidad de Valladolid, 1991, pp. 119-124.
- BEDOUELLE, Guy, "Eric Rohmer: the cinema's spiritual destinity", Communio, vol. 6, pp. 271-282.
- BIETTE, J.-C., "La deuxième corde de l'arc", Cahiers du cinéma, n° 172, novembre, 1965
- BONITZER, Pascal, "Maud et les phagocytes", Cahiers du cinéma, n° 214, julio/agosto, 1969.

- CASAS, Quim, “Cuento de primavera”, Imágenes de actualidad, nº 84, julio-agosto, 1990.
- COMOLLI, Jean Louis, “Le signe du Lion”, Cahiers du cinéma, nº 161-162, enero, 1965.
- F., J.-A., “París vu par...”, film a sketches, France”, Cahiers du cinéma, nº 168, julio 1965.
- GERSTENKORN, Jacques, “Les humeurs métaphoriques d’Eric Rohmer”, Cahiers du CIRCAV, nº 6/7, Gerico-Lille 3, 1995.
- GIAVARINI, Laurence, “Eric Rohmer, cuento de invierno”, Cahiers du cinéma, nº 452, febrero, 1992.
- GUARNER, José Luis, “Eric Rohmer, la literatura como cine”, Catàlegs de la filmoteca 3, Centre cultura de la Caixa d’estivals de Valencia, Institut français, marzo-abril, 1987.
- MAGNUS, Peter, “On top of de wave and against the stream: The cinema of Eric Rohmer”, Sync: The regente journal of film and video, nº1, vol. 1, invierno, 1993 (edición electrónica).
- MARCORELLES, Louis, “Vews of the New Wave”, Sight and Sound, nº 29 vol. II, 1960, pp. 84 y 85.
- MARDORE, Michel, “Rohmer l’anti-Vadin”, Le Nouvel Observateur, nº 242, 1969.
- MICHEL, Marie y otros “Comment parler la bouche pleine?”, Communications, nº 38 1983 pp. 51-77.
- PRÉDAL, René, “Les écritures d’Eric Rohmer”, Études cinématographiques, nº 149-150.
- RIAMBAU, Esteve, “Otra proverbial comedia de Eric Rohmer: El amigo de mi amiga”, Dirigido por, nº 151, octubre 1987.
- SEGUIN, Louis, Positif, nº 14-15.

4.3. Ejemplares de revistas con artículos relativos a Éric Rohmer

24 Images (Canadá)
1994 febrero-marzo

Australian Journal of Screen Theory (Australia)
1977 marzo

Avant-Scène cinéma (Francia)
1976 octubre
1983 junio
1985 enero
1986 diciembre
1987 diciembre
1992 julio
1994 febrero
1996 octubre

Cahiers du cinéma (Francia)
1953 julio
1954 octubre
1955 febrero, julio, octubre, noviembre y diciembre
1956 octubre y julio
1957 enero

1962 diciembre
1963 julio
1965 enero, abril, julio, octubre y noviembre
1969 julio/agosto
1970 abril
1979 abril
1981 abril
1982 febrero
1983 abril
1984 octubre y diciembre –fuera de serie homenaje a François Truffaut–
1986 septiembre
1987 febrero
1987 octubre
1989 octubre
1990 abril y mayo
1992 febrero, marzo y abril
1993 marzo y mayo
1995 abril
1996 junio

Casablanca (España)

1981 mayo
1982 julio-agosto
1983 octubre

Cineforum (Italia)

1973 julio-agosto

Cinéma 72 (Francia)

1971 febrero
1979 febrero
1987 septiembre
1990 abril

CinémAction (Francia)

1993 marzo

Cinématographe (Francia)

1976 junio
1977 enero y febrero
1979 febrero
1986 septiembre

Contracampo (España)

1981 noviembre-diciembre

Dirigido (España)

1977 marzo
1987 octubre

1989 febrero y marzo
1990 junio
1996 junio

Écran (Francia)
1974 abril
1976 mayo

Film Comment (Estados Unidos)
1978 septiembre-octubre
1996 septiembre-octubre

Film Quarterly (Estados Unidos)
1969-1970 primavera
1971 verano
1993 verano

Filmcritica (Italia)
1993 abril

Inter/View (Estados Unidos)
1972 noviembre

Jump Cut (Estados Unidos)
1977 n°15

La nouvelle revue française (Francia)
1971 marzo

Le Nouvel Observateur (Francia)
1969 del 30 junio al 6 julio

Literature/Film Quarterly (Estados Unidos)
1983 abril
1984 abril
1988 julio
1996 octubre

Positif (Francia)
1986 septiembre
1990 abril
1992 febrero
1996 junio
1998 octubre

Reseña (España)
1974 abril

Revue du cinéma (Francia)

1970 enero
1983 noviembre

Sequences (Canadá)
1973 enero
1996 septiembre-octubre

Sight & Sound (Reino Unido)
1960 primavera
1969 verano
1971 verano
1978 otoño
1981 verano
1986-1987 invierno
1990 verano

Viridiana (España)
1995 febrero

V.O. (España)
1967 junio

Wide Angle (Reino Unido)
1977 n°1/4
1982 n°5/1

Sinopsis y síntesis minutada:

Conte de printemps (1990)

Jeanne va a trasladarse a vivir a su piso mientras su novio Mathieu está ausente de la casa que habitualmente comparten. Cuando llega a su piso descubre que su prima, a quien ha prestado la casa durante una semana, va a quedarse más tiempo. Jeanne dice que no hay problema y decide irse después de haber recibido una llamada invitándole a una fiesta esa noche.

En la fiesta, Jeanne conoce a Natacha, cuyo novio William tiene que irse precipitadamente, y le invita a pasar el fin de semana en el piso de París de su padre, quien nunca está allí. Jeanne y Natacha se hacen amigas. Natacha le habla de su padre, de la joven amante de su padre, Eve, y de su madre. Con la convivencia Jeanne conoce a Igor y a Eve. Un día que todos pasan en la casa que la familia tiene en Fontainebleau, Igor y Jeanne acaban quedándose solos. Tras la cena Igor acaricia a Jeanne y la besa hasta que Jeanne interrumpe el beso y regresa a París.

A la mañana siguiente, en el piso de París, Jeanne hace las maletas para irse a su apartamento. Acaba discutiendo con Natacha por las insinuaciones sobre la confabulación de la chica y su padre para dejarle a solas con Igor. Natacha se enfada,

explica que tiene problemas con William y acaba reprochando a Jeanne que le acuse de haber escondido un collar de cuya desaparición Natacha culpa a Eve. Natacha rompe a llorar y se encierra en su cuarto. Jeanne continúa recogiendo su ropa para hacer la maleta y encuentra casualmente el collar. Con esta circunstancia las dos chicas vuelven a reconciliarse y Natacha se muestra más optimista y alegre. Jeanne vuelve a casa de Mathieu después de pasar por su piso.

Conte d'hiver (1992)

Félicie y Charles mantienen un idilio durante el verano. Al final de las vacaciones, los dos jóvenes tienen que separarse. Félicie da su dirección postal a Charles y luego regresa a París. Félicie equivoca la dirección y no pueden volver a ponerse en contacto.

El relato se reanuda cinco años después cuando Félicie elige a Max, uno de los amantes que tiene, para irse a vivir con él a Nevers. A los pocos días de estar allí con su hija Élise –fruto de su relación veraniega con Charles- Félicie deja a Max, después de haber tenido unos instantes de inspiración en una catedral, y vuelve a París con su hija.

En París narra a su madre lo sucedido y también a su otro amante Loïc, con quien ahora mantiene una relación exclusivamente amistosa. Félicie explica que no puede elegir a ninguno de los dos hombres como amante, pues sólo ama a Charles, a quien espera poder reencontrar algún día. Félicie asiste con Loïc a una representación de Cuento de invierno de Shakespeare, que le causa gran emoción, pues considera que la fe del protagonista ha hecho resucitar a su amada. Cuando salen del teatro, Félicie va a casa de Loïc y pasa el fin de semana con él.

El lunes treinta y uno, Félicie y Élise van de compras y se encuentran casualmente con Charles en un autobús. Los tres van a casa de Félicie y la madre, que reconoce a Charles, muestra su sorpresa por el encuentro fortuito. La pareja habla sobre sus respectivas trayectorias amorosas y a continuación Charles propone a Félicie que vaya a vivir con él a Bretaña, donde va a instalarse. Félicie, aún temerosa de decidirse, rompe a llorar de alegría abrazada a Charles, mientras Élise los observa desde la puerta.

Conte d'été (1996)

El lunes dieciocho de julio, según hace explícito un inserto de texto, Gaspard llega en barco al puerto de Dinard. Acude al piso que un amigo le ha dejado, para así intentar encontrarse con una chica, Léna, que va a pasar unos días con sus primos en las cercanías de ese pueblo.

Mientras pasea por las playas esperando el encuentro, Gaspard traba amistad con Margot, la camarera de la crepería donde cena a menudo. Con ella intima y habla constantemente de sí mismo y de sus sentimientos. Gracias a Margot conoce a Solène, una joven con quien establece una pequeña aventura amorosa.

Un día Gaspard se encuentra casualmente con Léna. Entonces, el joven se muestra indeciso y no es capaz de elegir a ninguna de las tres chicas de un modo definitivo. Finalmente decide dejar el pueblo sin elegir a ninguna para llegar a tiempo de comprar

un magnetofón en oferta que le interesa debido a su afición a la música. Sólo se despide de Margot, contándole lo sucedido antes de volver a embarcar para irse.

Conte d'automne (1998)

Isabelle conversa con su marido, con su hija y el novio de ésta, sobre los preparativos de la inminente boda de la hija. Isabelle insiste en invitar a su amiga vitivinicultora Magalie a la fiesta.

Un día, hablando con Magalie de su soledad, Isabelle afirma que lo que le falta a su amiga es la compañía de un hombre con quien compartir la vida, lo cual Magalie acepta, no sin manifestar su angustia al respecto. Isabelle le propone que publique un anuncio de contacto en el periódico, pero la negativa de su amiga es tajante. Como no ve otra solución, Isabelle decide escribir una carta de contacto en el periódico local en nombre de Magalie sin decirle nada a ésta. Entretanto Rosine, la joven novia de Léo, el hijo de la vitivinicultora, intenta unir a ésta con su examante Étienne, un hombre maduro, profesor de filosofía, aficionado a las aventuras amorosas con jovencitas.

Las gestiones de Isabelle han dado fruto y selecciona la carta de un posible candidato amoroso para Magalie de entre las muchas que recibe. El elegido es Gérald, un hombre recién llegado a la región, con quien queda para comer en sucesivas ocasiones haciéndose pasar por Magalie. Gérald tiene muchos puntos en común con su amiga, según puede observar Isabelle, así que finalmente decide descubrir su estrategia ante el hombre. Isabelle invita a Gérald a la boda de su hija, para que allí conozca a Magalie aparentando un encuentro casual ante ella.

El sábado de la boda, en el bufé de la comida, Magalie entra en conversación con Gérald de un modo que no le hace sospechar en absoluto el complot. La conversación entre ambos gira en torno al vino y al campo, conversación que es interrumpida por Rosine –también invitada a la boda– que busca a Magalie para presentarle a Étienne. El primer encuentro entre el profesor y la vitivinicultora es un fracaso y, en cambio, el encuentro con Gérald parece ir bien. Como Magalie muestra deseos de irse a casa pero no puede porque su hijo se ha llevado el coche, Isabelle le propone la posibilidad de que Gérald la lleve. Magalie acepta pero, una vez en el coche, se muestra disgustada por la sospecha del posible complot entre el hombre y su amiga. Finalmente, Magalie se queda en una estación de tren para ir a ver a su hija, no sin mostrar cierta acritud ante Gérald.

Después de haber esperado hasta el anochecer en la estación, Magalie toma un taxi y regresa a casa de Isabelle forzándole a decir la verdad sobre su estratagema con Gérald. Magalie llora apenada por la posibilidad de haber disgustado al hombre que tanto le ha agradado, pero éste también regresa a casa de Isabelle. Con los tres reunidos, se aclara la situación y finalmente Magalie invita a Gérald a la próxima comida que se celebrará en su finca por el fin de la vendimia. Magalie decide regresar a su casa. Isabelle se queda en la fiesta bailando con su marido, junto a los recientes esposos.

SEG.	MINTS.	SÍNTESES de <i>CONTE DE PRINTEMPS</i> ⁴
1	0	J sale del instituto, calles, coche, piso M desorden, coge libros.
2	4'44''	J llega a su piso, prima y novio se quedan, llamada teléfono invitándole a una fiesta.
3	8'20''	J en la fiesta, conoce a N que la invita a dormir, conversación sobre sus vidas.
4	16'47	J y N llegan a casa de N, conversación sobre la familia de N, N toca piano.
5	26'43''	Llega padre N para recoger cosas, J se está duchando, disculpas mutuas.
6	29'07''	J trabajando, N vuelve de clase, flores, conversación sobre el padre, decisión de ir a Fontainebleau.
7	32'22''	Desplazamiento en coche, J y N en casa de Fontainebleau, conversación sobre la madre.
8	35'35''	Paseo por el bosque, en casa conversación sobre E, N narra la historia del collar.
9	41'45''	Desplazamiento en coche por las calles, piso N París, a la mañana siguiente hacen pruebas sobre la pérdida del collar.
10	43'09''	J en su piso por la mañana, la prima se queda otra semana.
11	44'47''	J otra vez en casa de N, conversación sobre la prima, sobre M y boda, J y N quedan para cenar el jueves.
12	48'07''	Cena en casa N con su padre, N va a comprar, J e I preparan cena, llamada telefónica de E, N se ve obligada a invitar a E.
13	51'38''	Cena-conversación de los cuatro sobre filosofía.
14	57'17''	Sobremesa de la cena, conversación sobre la posibilidad de ir el sábado a Fontainebleau.
15	58'47''	Desayuno de N y J, conversación sobre el padre y J, deciden ir a Fontainebleau.
16	1h 03'55''	Casa Fontainebleau, discusión N y E, E e I se van.

Los nombres de los protagonistas se sustituyen por las iniciales: J: Jeanne, M: Mathieu, N: Natacha, I: Isabelle, E: Eve, I: Igor, W: William.

EG. MINTS. SÍNTESES de *CONTE D'HIVER*¹

EG.

