

Natalia Palomar

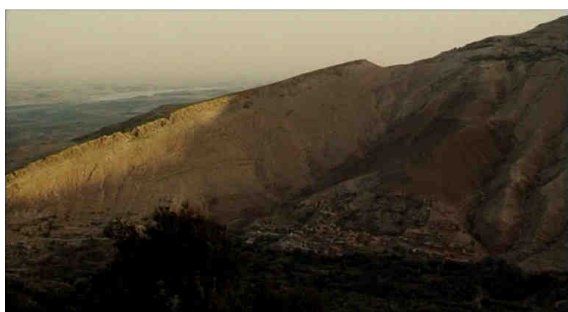
La fuente de las mujeres y *su* Lisístrata: *otros resortes de la coralidad**

Abstract

In *La source des femmes* (Mihaileanu, 2011) the women of a small Maghribian village get weary of carry water from the mountain and come out on love strike, until men pipe the water. The director was inspired in recent facts (Sirt, Turkey 2001) and took in account Aristophanes' *Lysistrata*. In this film women's and men's choruses stand out as a relevant element for both action and film structure. Mihaileanu explains that he worked on living folklore of the place but doesn't say anything about choruses of aristophanic comedy. This paper shows how the chorality of the film materialises and conjectures to what extent the choral pattern of *Lysistrata* emerges. The text is illustrated with shots, other images, audio and selected sequences of the film.

Ne *La source des femmes* (Mihaileanu, 2011) le donne di un piccolo villaggio del Magreb, stufe di portare l'acqua dalla sorgente della montagna, proclamano lo sciopero dell'amore fino a che gli uomini non canalizzeranno l'acqua. Il regista si è ispirato a un fatto recente (Sirt, Turchia 2001) e ha tenuto in considerazione la *Lisistrata* di Aristofane. Quello che si segnala particolarmente in questo film è la rilevanza dei cori, di donne ma anche di uomini, sia rispetto alla azione sia rispetto alla struttura cinematografica. Mihaileanu spiega che ha lavorato sul folklore ancora vivo di queste terre e non fa alcun riferimento ai cori della commedia aristofanea. In questo articolo mostriamo come si concretizza nei fatti la coralità del film e analizziamo fino a che punto affiori o meno il modello corale della *Lisistrata*. Il testo viene illustrato da fotogrammi e altre immagini, nonché da inserti video e audio.

Pantalla grande para los paisajes del Atlas, corte y un primer plano, cámara en mano: por una cuesta pedregosa, los pies de unas mujeres que día tras día han de acarrear el agua penosamente desde una fuente lejana... Hasta que una de ellas concibe un plan:



* Dedico este trabajo a mis amigas marroquíes de Bellvitge; y agradezco a Oumayma Mimouni, estudiante de nuestra facultad de Filología de la Universidad de Barcelona, que haya revisado mi traducción de las canciones (realizada sobre los subtítulos en francés de la VO en *darija*), aportando interesantes precisiones. Nuestra traducción (intercalada en el texto y distinta de la que aparece en las secuencias **dvd**) procura ser lo más literal posible, para mostrar las particularidades de este imaginario. npalomar@ub.edu

huelga de amor para forzar a los hombres a que canalicen el agua hasta su aldea. Así se pone en marcha esta película de Radu Mihaileanu¹, que va mostrando con gravedad y con humor las dificultades que el asunto comporta, al tiempo que conduce los hechos de tal manera que las mujeres logran su propósito y al fin lo celebran.

A pesar de lo que podría sospechar un helenista, este cineasta rumano-francés no se inspiró directamente en la *Lisístrata* de Aristófanes, sino en una noticia de prensa: en 2001 las mujeres de Sirt (Turquía), hartas de portear agua desde un arroyo de la montaña – sufriendo accidentes –, organizaron una huelga de sexo y así lograron que los hombres repararan la canalización del agua².

Un caso real, pues, en el origen de este proyecto cinematográfico³ que llevó a Mihaileanu a recorrer durante meses el Magreb en busca de localizaciones y tipos adecuados⁴, embebiéndose de cultura árabe. Y como él mismo apunta, también le llevó – en segundo término – a la célebre comedia de Aristófanes. Pero no levantemos

¹ *La source des femmes* 2011, Francia/Bélgica/Italia 120'; dirección R. Mihaileanu; guión R. Mihaileanu, A.M. Blanc; fotografía: G. Speeckaert; montaje: L. Troj; música: A. Amard; reparto: Leila Bekhti (Leila), Biyouna (Viejo Fusil), H. Herzi (Loubna/Esmeralda), H. Abass (Fátima), M. Maid (Husseim), S. Ouazani (Rachida), S. Bakri (Sami). Selección oficial Festival de Cannes. Sobre el uso de la cámara en mano mencionado, Mihaileanu explica: «J'ai compris que je devais être proche des personnages, un peu comme dans un documentaire, tout en donnant au film une dimension de conte, autrement dit un léger décalage avec la réalité. J'ai donc utilisé une petite caméra, très légère, et j'ai tourné quasiment tout le film à la main. Pour m'imposer une discipline, je n'ai pris aucune machinerie: ni travelling, ni Dolly, ni rien. Je n'avais qu'un Steadycam qui m'obligeait à ne pas avoir de mouvements rectilignes, mais désordonnés. Avec un tel dispositif, j'allais chercher les personnages de manière plus "accidentelle," plus "imprévue" et surtout non linéaire: c'est ce qui insuffle de la vie au film»; cf. GARBARZ (2011, 14).

² La noticia en cuestión: http://radgeek.com/gt/2001/08/15/women_of/ (consulta 23/05/15). A la pregunta «Comment ce projet est-il né», Mihaileanu responde confirmando este dato: «Tout a commencé avec un fait divers qui s'est déroulé en Turquie en 2001: dans un petit village traditionnel, les femmes, depuis la nuit des temps, allaient tous les jours chercher l'eau à la source, située au sommet d'une montagne voisine, et rapportaient des seaux remplis qui meurtrissaient leurs épaules. Suite à une série d'accidents, les femmes ont décidé de rompre la fatalité et d'entamer une grève de l'amour tant que les hommes ne raccordaient pas l'eau au village. Au départ, les hommes n'ont pas pris les femmes au sérieux, puis c'est devenu violent. Les femmes ont tenu bon. L'affaire a fini par être réglée par le gouvernement» cf. GARBARZ (2011, 1).

³ No es el único: hay otra película que también se inspiró en esta noticia: la comedia franco-alemana *Absurdistan* (2008), de Veit Helmer, que sitúa la disparatada acción en Azerbaiján –y por cierto, no recurre a los coros. En cambio la película *Lisístrata* (2002), de Francisc Bellmont, se inspira en la adaptación al cómic que Ralf König hizo de la comedia griega –y tampoco recurre a los coros. Como una especie de variación libre sobre *Lisístrata* y *Tesmoforias*, cabe mencionar la parodia prehistórica *Quando gli uomini armarono la clava e con le donne fecero din don*, de Bruno Corbucci (1971). También se ha observado algún patrón “lisistrático” en *9 to 5* de Colin Higgins (1980), concretamente BARON (2001,172-92). En cuanto al tema de la huelga de amor, asoma en *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*, de Mario Monicelli (1984).

⁴ Adecuados e incluso idóneos: de hecho, hasta hace cuatro años las mujeres Warialt, la aldea donde se rodó (cerca de Ouariat, al sur de Marrakech) tenían que ir hasta la fuente que aparece en la película en esas mismas condiciones, según explica el director; y una lugareña añade que aún ahora, cuando se corta el suministro, ellas han de portear agua, igual que las mujeres de la película; cf. *La source des femmes making-of*, de Rachdi Oujdi (2011), cuyo equipo asistió al rodaje durante tres meses (septiembre-diciembre 2010); <https://www.youtube.com/watch?v=epUD7CNXqgg> (consulta 23/05/15).

demasiadas expectativas en este sentido, pues la película no se configura como una variación de *Lisístrata*. El propio director da a entender una relevancia menor de esta comedia en lo que es el argumento de su película, advirtiendo escuetamente: «De manière plus métaphorique, je me suis aussi replongé dans *Lysistrata* d'Aristophane, où une femme déclenche la grève de l'amour pour mettre fin à la guerre, face à l'indifférence des hommes. Ce sujet me semblait rempli d'interrogations très contemporaines»⁵. Así pues, Mihaileanu, reconoce haberse interesado por la comedia sólo en la medida en que presentaba un tema afín (en cuanto a la huelga de amor de las mujeres) y en que le brindaba un determinado lenguaje metafórico, pero es obvio que no adopta su patrón argumental. En ese sentido, también es sintomático constatar que no incorpora el motivo de la guerra entre ciudades (que en Aristófanes implicaba la disensión entre hombres frente a la unidad de las mujeres), sino que su opción es que todo gravite sobre la cuestión del agua, como en el caso de *Sirt* – y a partir de ahí, trabar el motivo del agua con el del amor, que él configura básicamente como sentimiento.

El caso es que el elemento griego, por decirlo así, entra de manera sesgada, mientras que el elemento árabe es lo que Mihaileanu prioriza de manera explícita. Y además se explaya manifestando la admiración que siente al adentrarse en esta otra tradición cultural⁶. De hecho, incluso opta presentar la película a modo de cuento, haciendo una referencia clara a una obra emblemática de la cultura árabe: *Las mil y una noches*⁷. Además incorpora materialmente en la película tanto este libro como el Corán, completando así la caracterización de la protagonista, Leila: la oiremos leer esos cuentos cual Sherezade, sutil como ella en frente al sexo fuerte; y también leerá ante el imán los pasajes coránicos que proclaman la dignidad de la mujer.

Por contraste, está claro que la película no ofrece ninguna referencia de este tipo a *Lisístrata*. Pero de todos modos, para el conocedor de esta comedia aristofánica, resulta muy interesante observar las coincidencias que se van presentando en los más variados

⁵ GARBARZ (2011, 6). En las 384 páginas de su libro sobre la película, esta frase es la única mención de *Lisístrata* que hace el director, dato que resulta altamente significativo; cf. MIHAILEANU (2011, prefacio).

⁶ Por lo que hace a sus propios orígenes, Radu Mihaileanu nació en Bucarest (1958), de familia judía. Huyó de su país en 1980 durante la dictadura de Ceaucescu y tras una temporada en Israel se formó como cineasta en el *Institut des Hautes Études Cinématographiques* de París (IDHEC). Respecto a esta película, Radu cuenta un detalle elocuente: «Mon père a fait le premier clap de chacun de mes films. Cette fois-ci, lui le Juif roumain, a terminé son petit discours par *Inch Allah!*», MIHAILEANU (2011, 307). Esta escena puede verse en el *making-of*, cf. *supra* n. 4.

⁷ En la versión original árabe, el título aparece en francés, subtítulado en árabe عين النساء; a continuación leemos (también sobre negro, mientras empieza a sonar un instrumento exótico): «Est-ce un conte ou une vérité? Conte, bien sûr, qu'y-a-t'il de vrai sûr Terre? / Cela ne se passe pas à la cour d'un sultan, mais dans un petit village d'un pays du Magreb ou de la péninsule Arabique./ Ou ailleurs où coule une source d'eau et où l'amour se tarit...» («¿Cuento o verdad? Un cuento, claro; ¿pues qué hay verdadero en esta tierra? / Esto no pasa en la corte de un sultán, sino en un pueblito de un país del Magreb o de la península Arábiga. / O dondequiera que mane una fuente de agua y que se seque el amor...»).

registros y reflexionar sobre ellas⁸. Una de ellas incide precisamente sobre el fenómeno poeticoantropológico de la coralidad. En efecto, una de las sorpresas más notables de esta película es que nos presenta en acción coros femeninos y masculinos de corte ancestral, como una realidad vigente en ese mundo árabe que Mihaileanu nos descubre⁹. Él mismo explica cómo ha ido integrando ese folklore vivo:

J'ai commencé par assister à des fêtes, des mariages et des naissances que j'ai filmés, et j'ai aussi visionné des documentaires sur ces chants et danses traditionnels. On s'est beaucoup inspirés de la réalité. Par la suite, j'ai moi-même écrit les textes des chansons, en m'inspirant de poèmes arabes et berbères pour me mettre en tête la métrique de cette poésie et en comprendre les métaphores. Car, encore une fois, on ne s'exprime pas frontalement dans cette langue, mais toujours de manière détournée et suggestive. [...] Dans la tradition orientale, on ne dit pas les choses frontalement: il ne faut jamais humilier l'autre pour qu'il n'y ait pas de vaincu. Du coup, beaucoup d'échanges se font par le chant, la poésie et la danse. Je voulais donc que certaines choses soient exprimées à travers le chant et la danse des femmes. Il fallait que le chant et la danse soient lumineux, joyeux, même si les propos, souvent métaphoriques, étaient assassins¹⁰.

No cabe duda de que el ingrediente sonoro y el musical son decisivos para el carácter de esta película, y el cineasta expresa su satisfacción por haber rodado en *darija* (dialecto árabe de Marruecos) aún sin saber esa lengua¹¹ y de haber contado con Armand Amard, buen conocedor de esa cultura, como compositor de la música. Es muy interesante escucharles en el *making-of* mostrando cómo han configurado estas canciones y danzas¹², pero resulta muy significativo que ni uno ni otro hagan referencia a los coros de la comedia griega, incluso que ni mencionen la palabra “*chœur*”, sino que recurran simplemente a “*chant*”:

⁸ A falta de más declaraciones del director sobre este asunto, en claro contraste con la profusión de detalles sobre sus intenciones al incorporar *Las mil y una noches*, por ejemplo: «C'est pour cela que j'ai utilisé les *Contes des Mille et Une Nuits* pour rappeler que la culture orientale est riche de sensualité, contrairement aux clichés actuels qui confondent islam et islamisme», cf. GARBARZ (2011,10); o con respecto al Corán, cf. MIHAILEANU (2011, 224ss.).

⁹ Cf. J. Soufflet, Interview with Radu Mihaileanu and Leila Bekhti for The Source. <https://www.youtube.com/watch?v=EbiSzmDnqBEjy> (consulta 23/05/15). Incluso una crítica tan severa como la de MELLO (2012, 58) reconoce este logro de la película: «Ses meilleurs moments, soit les magnifiques scènes où le message des villageoises passe par la danse, le chant et la musique, sont aussi ceux où nous sommes épargnés des dialogues trop directs et souvent superflus du reste du film».

¹⁰ GARBARZ (2011, 11, 10).

¹¹ *Ibid.* 8: «Ensuite, il me sembla impératif de tourner le film en arabe, non seulement par souci d'authenticité et de sonorité, mais aussi pour que les personnages ne parlent pas la langue du colonisateur. Il fallait que, moi aussi, j'adopte le point de vue de cette culture et que j'essaie de parler cette voix-là».

¹² La actriz protagonista lo confirma: «Dans ce village, le chant relève de la tradition et permet aux femmes de véhiculer toutes sortes de messages, même quand il s'agit d'exprimer des choses peu agréables à entendre. Cette culture du chant est donc profondément enracinée. Pour jouer ces scènes, j'ai beaucoup travaillé avec les villageoises, qui ont été mes modèles». GARBARZ (2011, 18).

Ce qui m'a frappé en écoutant leurs chants, en lisant ces textes (recueillis par des musicologues), vieux comme le temps, qu'ils soient berebères, kabyles ou arabes, c'est d'une part la richesse du sens – ce sont des textes politiques, sociaux, des vraies chroniques –, et de l'autre part la beauté stylistique, au-delà d'une métrique très précise. Les chants sont des vrais poèmes, témoins de leur temps, l'oralité n'entamant en rien le soin accordé à la métaphore, à l'exubérance du vocabulaire et des images¹³.

En mi opinión, es perfectamente comprensible que estos creadores, al contar con tanta “materia coral” en vivo, no hayan dado muestras de un interés específico por los coros de *Lisístrata*.

No obstante, al observar la disposición de los coros en esta película constatamos que tienen una función estructural, y eso me parece comparable a lo que se da en la comedia antigua; incluso cabe conjeturar una influencia latente del patrón coral de *Lisístrata*, aunque Mihaileanu no manifieste tener conciencia de ello¹⁴. Y hasta podríamos comprender toda una consistencia de la película en términos de coralidad: *La fuente de las mujeres* presenta el proceso de construcción de un personaje coral femenino insólito, más su enfrentamiento y victoria sobre otro personaje coral masculino. Veamos, pues, esta consistencia de la película, mostrando paso a paso su engranaje.

1. *La construcción de un personaje coral femenino insólito*

El primer coro de la película aparece una vez se ha mostrado el calvario que representa para las mujeres llegar hasta la fuente, caminando bajo un sol de justicia monte arriba, y volver cargadas con su par de cubos llenos, la pértiga sobre los hombros... Y se nos ha mostrado también un accidente: la caída inevitable de una de las muchachas, que se teme lo que efectivamente ha sucedido: un grueso hilo de sangre resbalando por su pierna da a entender que ha abortado – también por sus mejillas resbalan silenciosas lágrimas.

Mientras tanto, en el pueblo, otras mujeres asisten a otra joven, precisamente en el parto: nace un niño, es un varón, y todas salen a la azotea para celebrarlo¹⁵. El ambiente

¹³ MIHAILEANU (2011, 289), en el capítulo titulado (una vez más) «La saveur des chants».

¹⁴ En sus declaraciones, apenas puede captarse alguna velada alusión al teatro griego: «En fait, j'ai fini par m'approprier la mélodie du *darija*, ce qui m'a beaucoup servi pour régler les chants qui devaient avoir une dimension tragicomique»; *ibid.*, 11. FONCK (2012), observando en la película «une mise en scène théâtralisée», hace un simple apunte sobre el ascendente griego de sus coros: «Ainsi le groupe des femmes, surtout lorsqu'elles s'adressent aux hommes de façon détournée [...], peut faire penser au chœur et à sa fonction dans la comédie ancienne. Lors des deux fêtes où les femmes interviennent face à un public, c'est Vieux Fusil qui “mène la danse” en lançant les répliques cinglantes qui seront reprises “en chœur” par ses compagnes, jouant en quelque sorte le rôle du coryphée».

¹⁵ Se van alternando la acción de acarrear agua y la del parto mediante cortes, un procedimiento habitual en la película.

es exultante: las mujeres vibran de alegría, tocan palmas y panderos, emiten su agudísimo *zaghareet*¹⁶, bailan unas con otras¹⁷...Y es entonces cuando entonan un primer canto coral tradicional, que tras una invocación piadosa va alternando breves estrofas con un significativo estribillo a favor de la belleza (**dvd 1**)¹⁸:

Señor, apiádate de mí y de mis semejantes:

¡Consiente a la Belleza!

He puesto mi amor en la balanza,
para ver si hay alguien que esté en mi vida.

¡Consiente a la Belleza!

La gente, con puntos de vista diferentes...
y yo no encontré a nadie que contrapese mi pasión.

¡Consiente a la Belleza!

Mis niños, son mis niños los pies de mi trono;
de alegría me colman.

¡Consiente a la Belleza!

El día en que caigan mis rodillas,
no encontraré más que a mis hijos,
y quien tiene hijos no tiene nada que temer.

El hombre es el pilar de la casa
y yo, paciente con la cosecha...

De pronto, irrumpe la voz de una joven que permanece sentada, incapaz de fundirse con la alegría del festejo: acaba de asistir a la patética caída de su amiga en el camino de la fuente y ahora reacciona indignada, denunciando con vehemencia, aunque mediante un lenguaje metafórico, que mujeres y criaturas están siendo auténticas víctimas de esa imposición de ir a por agua. Ella da voz así al dolor de las mujeres que no han podido dar a luz por este motivo: por acarrear ellas agua, sus hijos han muerto antes nacer. De hecho, como se pondrá de manifiesto más tarde, esta joven también tuvo un aborto en estas circunstancias. Escuchemos su “monodía de réplica”, que será acallada (**dvd 2**):

¡Un niño nace del vientre del día!

¡Un niño muere en las entrañas de la noche!

¹⁶ Se trata de un ululato, es decir, un sonido largo, ondulante y muy agudo que se produce con una voz alta y un movimiento rápido de la lengua, de forma veloz y repetitiva; en los países árabes son característicos de las mujeres para expresar alegría en ceremonias y fiestas.

¹⁷ Notemos que la escena se asemeja a la que evoca el magistrado en la comedia de Aristófanes (*Lys.* 387-90; las traducciones de Aristófanes son de la autora): ἸΑϞ' ἐξέλαμψε τῶν γυναικῶν ἡ τρουφή / χῶ τυμπανισμὸς χοῖ πυκνοὶ Σαβάζιοι, / ὅ τ' Ἀδωνιασμὸς οὗτος οὐπὶ τῶν τεγῶν, / οὗ ἴγῳ ποτ' ὦν ἤκουον ἐν τῆκκλησίᾳ; «¿Qué, ya salió a la luz el cachondeo de las mujeres, / su pandereteo y sus constantes “¡Sabacio!” / y el canto de Adonis ese en los terrados, / que yo hasta desde la asamblea lo oía?».

¹⁸ Las canciones suenan en *darija* incluso en las versiones subtituladas, como marca irrenunciable de la película.

¡Yo te escupo, Vida!
¡Ningún niño debe morir mientras yo viva!

Tu derecho, hijo mío, nunca debe morir.
El agua da la vida, el agua la arrebató.
La vergüenza paraliza las lenguas
para que no expresen la tragedia.
Lágrimas negras
inundan el suelo sediento.
Nuestra tierra es árida:
esa es la tragedia.

En este punto, se genera una tensión entre esta voz grave y desgarrada, que arroja sus motivos (muerte-vergüenza-lágrimas-tragedia) sobre un fondo de silencio, y las mujeres enmudecidas¹⁹. Y entonces, como hemos visto, es el coro el que prevalece: las demás mujeres la interrumpen a su vez, retomando su canción bulliciosa, sus rostros vuelven a encenderse de alegría y siguen con su baile y con su fiesta, como portavoces de la madre feliz y de la comadrona satisfecha:

¡He dado a luz felicidad,
he traído un niño al mundo!

La comadrona recorre la aldea
anunciando la buena nueva:

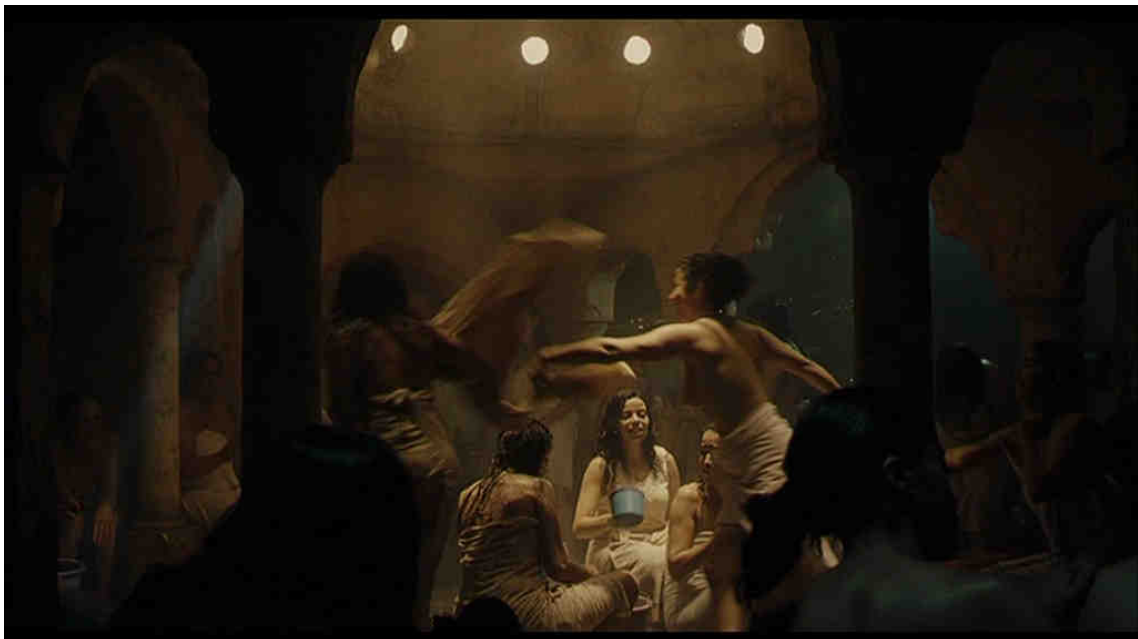
¡Aquí tenéis un ramo de flores!
¡Aquí tenéis un espejo, muchachas,
para soltar vuestras melenas!

No en *Lisístrata*, sino en *Ranas*, se plantea algo similar por lo que se refiere a la primera actuación de un coro y a la réplica del protagonista – pues efectivamente, esta joven disidente, Leila, será el personaje principal de la película²⁰. Recordemos que cuando entra el coro de ranas en escena, Dioniso está en la barca de Caronte, intentando aclararse con el remo, y se va enervando con la cantinela de los batracios: les ordena callar, incluso les replica croando y al fin se impone soltándoles un último y triunfante «¡koax!» (Ar. *Ran.* 209-68). Así pues, el desenlace es inverso al que hemos encontrado en *La fuente de las mujeres*.

¹⁹ Podríamos relacionar esta denuncia con la que hace Lisístrata refiriéndose a la guerra replicando al magistrado (*Lys.* 588-90): Καὶ μὴν, ὃ παγκατάρρατε, / πλεῖν ἢ τὸ διπλοῦν αὐτοῦ φέρομεν. Πρώτιστον μὲν γε τεκοῦσαι / κάκπέμψασαι παῖδας ὀπλίτας – «¡Pero indecente, / que soportamos por ella más que el doble! Lo primero: en cuanto parimos / ya hay que enviar a los hijos como soldados...». Sobre cómo a través de este personaje Aristófanes da voz a un discurso real de las mujeres atenienses, cf. STELLA (2013, 205-13).

²⁰ El nombre es el de la actriz por voluntad del director, quien desde el primer momento la escogió para configurar su personaje.

Volvamos a la película y consideremos qué representa esta escena del terrado a efectos argumentales: este enfrentamiento de la protagonista con un primer coro que simplemente repite expresiones tradicionales y que no la secunda sino que la hace callar, anticipa las dificultades que va a tener Leila para constituir un coro femenino renovado, capaz de plantar cara a los hombres. Este asunto se plantea abiertamente más adelante, en una escena de corte “lisistrático”, aunque teñida de un patetismo ajeno a la comedia griega; transcurre así: las mujeres se encuentran reunidas en un terreno exclusivamente suyo y especialmente grato: su *hammam*, los característicos baños árabes²¹; están relajadas y a gusto en esa penumbra húmeda, andan prácticamente desnudas, y bromean con picardía sobre sus cuerpos y sus apetencias eróticas,



moviéndose con libertad (una especie de baile) y riendo sonoramente (una especie de música), en una dinámica cuasi coral.

Por segunda vez se destaca la voz “aguafiestas” de Leila, para denunciar, grave y agitada, lo que ha sucedido: «Otra criatura ha muerto en la montaña», una frase que resume su anterior “monodia de réplica”. De nuevo se hace el silencio y su suegra le advierte que ahí no se habla de eso. Pero esta vez la joven Leila se crece: denuncia el comportamiento abusivo de los hombres, que no trabajan para nada mientras ellas hacen de porteadoras de agua y sufren tales abortos. Entonces se pronuncia a su favor una mujer mayor y singular, apodada “Viejo Fusil” – a tal punto su autoridad es reconocida

²¹ El director explica: «Dans ce type de communauté, les femmes se retrouvent dans des lieux où elles peuvent se parler, à l'écart de l'écoute des hommes. C'est là qu'elles s'avouent beaucoup de choses et plaisantent entre elles. Ce sont des lieux fortement identifiés: le hammam où les hommes n'ont pas le droit d'entrer tant qu'elles y sont, l'oued où les femmes lavent le linge et d'autres espaces individualisés où elles se retranchent, par exemple, pour lire en cachette»; cf. GARBARZ (2011,10).

y temida²². Contando con ese poderoso contrafuerte, Leila lanza su propuesta «Haremos una huelga... de amor». Y por supuesto, Viejo Fusil está conforme, pero las demás confiesan que no están dispuestas a tanto o que temen las represalias, y empiezan a retirarse. Queda frustrado, pues, este intento de Leila – ahora junto con su valedora, Viejo Fusil – de constituir un coro distinto del tradicional, con esta intención insólita: que la voz unánime de las mujeres manifieste su reivindicación ante los hombres.

Antes de continuar con la película, recordemos cómo empieza *Lisístrata*: la protagonista ha convocado a las mujeres «para deliberar un asunto no pequeño»²³, pero todo son resistencias y síntomas de alta temperatura erótica: ellas se demoran en llegar, se piropean sin reservas, se lamentan de la ausencia de los hombres por la guerra y se niegan a entrar en ese drástico plan de «abstenernos del *pito*»²⁴. Pero también aquí hay una mujer que se muestra dispuesta a secundar a Lisístrata: es la espartana Lampito, que amplifica la figura de la protagonista al componer un dúo con ella, suscitando así la progresiva adhesión de las demás mujeres al plan²⁵. Por cierto que entre ellas dos también se insinúa una diferencia de edad: Lisístrata, por su autoridad y prioridades, da toda la impresión de ser una mujer madura y experimentada, y en cambio Lampito es caracterizada por su agilidad y lozanía, dando una impresión de juventud. Notemos que en el dúo Lisístrata-Lampito, la más madura es la protagonista²⁶, en tanto que en el dúo Leila-Viejo Fusil, la protagonista es la joven; cabría considerar como trasfondo mítico en ambos casos la complicidad Deméter-Perséfone, por cierto invocadas repetidamente en *Lisístrata*²⁷.

²² La connotación guerrera de este apodo (que es la única denominación que recibe este personaje) se puede relacionar con el nombre parlante de Lisístrata (“Disuelvejército”), que además alude a una sacerdotisa de Atenea Políada llamada Lisímaca (“Disuelvebatalla”), cf. BIERL (2007, 263); REVERMANN (2006, 236-43).

²³ Ar. *Lys.* 13: βουλευσομέναισι οὐ περὶ φαύλου πράγματος.

²⁴ Ἀφεκτ' ἐστὶ ... / ... / Ἀφεκτέα τοίνυν ἐστὶ ἡμῖν τοῦ πέους (*Lys.* 121, 123). También en *La fuente de las mujeres* Leila deja el sintagma en suspenso («una huelga...»), que por una parte atrae el interés de su auditorio, pero también resulta sintomático de una cierta prevención, por la envergadura del plan y por la reacción que suscitar en las mujeres («...de amor»).

²⁵ De hecho, también la “duplica”: en el último episodio previo a la reconciliación, el heraldo espartano informará de que Lampito ha logrado que todas las mujeres de su ciudad se sumen a la huelga (*Lys.* 997-1001). Sobre la adhesión de Lampito en tanto que espartana a Lisístrata, cf. THIERCY (1986, 218).

²⁶ Sobre la autoridad de Lisístrata sobre las demás mujeres y la cuestión de su edad, cf. BIERL (2011, 263s.).

²⁷ Νῆ τὸ θεῶ (vv. 149, 452, 682); también Mirrina emplea el dual para dar su asentimiento a Lisístrata y Lampito: εἰ τοι δοκεῖ σφῶν ταῦτα, χῆμῖν ξυδοκεῖ (v. 167).



**Fig. 1: Deméter y Perséfone avanzan con paso decidido.
Derveni s. IV-III a.C., Museo de Tesalónica (fotografía de la autora)**

Y este acuerdo de las mujeres que en la comedia ya queda resuelto en la primera escena, se confirma en la párodo que viene a continuación: entra el coro de viejos armados con troncos y fuego, con intención de recuperar la Acrópolis que las viejas ya han tomado, y entonces les sale al paso todo otro coro de mujeres armadas... con sus cántaros de agua²⁸. El acuerdo de las mujeres se plasma con redoblada fuerza en este coro de viejas que irrumpe por sorpresa, a modo de insólitas danaides²⁹. Notemos que el poeta da un giro insospechado a la figura tradicional de una tarea femenina: estas “mujeres”³⁰ esgrimen sus cántaros contra los hombres³¹ y esta vez consiguen que el agua se imponga sobre el fuego, en un enfrentamiento de alta comicidad³².

En cambio en la película todo es más moroso: si por una parte se ha cerrado la secuencia del *hammam* con el rechazo declarado de la mayoría a la propuesta de Leila, sólo poco a poco van apareciendo signos de que ese difícil acuerdo de las mujeres por la causa se va activando; y en efecto: también vemos que los hombres hacen comentarios crispados respecto a la huelga de amor. Por tanto, el espectador infiere que el colectivo de las mujeres ya se ha constituido y esto se confirma en un nuevo y festivo pasaje de

²⁸ La párodo, pues, consta de dos entradas sucesivas y simétricas: primero el semicoro de los hombres y luego el de las mujeres, susceptibles cada uno de dividirse a su vez en dos; cf. THIERCY (1986, 168).

²⁹ BIERL (2011, 282) identifica también una referencia cultural: «In the *parodos* the old women become notionally young girls, *hudrophoroi*, who fetch water at the Enneakrounos-Kalirroo well».

³⁰ No olvidemos el plus de comicidad derivado de que todos los actores fueran hombres...

³¹ Un gesto muy distinto al que realizaban como castigo las danaides en el Hades: verter el agua de sus cántaros en una gran vasija sin fondo, por haber matado a sus maridos. Sobre la coherencia entre castigo y falta cometida, cf. PALOMAR – CASALPRIM (2007, 8-12).

³² Un desenlace contrario al del enfrentamiento del río Escamandro y Hefesto como protector de Aquiles en el canto XXI de la *Iliada*: al final el dios del fuego reduce al río del lugar, que había intentado anegar al belicoso héroe invasor, en un acto de defensa propia: para librar sus aguas de la avalancha de víctimas de Aquiles.

signo coral: llega a la aldea – como es habitual – un grupo de turistas; entregan al imán una cantidad de dinero y su asistente lo agradece, diciendo que “servirá al interés general”. Y en el pueblo, como de costumbre, les ofrecen el espectáculo de danzas tradicionales de las mujeres: se acomodan los turistas junto con los hombres del lugar a la sombra de los olivos, y al son de los instrumentos de percusión entran ellas en procesión, una docena de jóvenes adornadas y resplandecientes, batiendo palmas y cantando... De momento, el canto parece inofensivo: se invoca el nombre de Dios, se alude a los ritmos cósmicos, se expresa el amor por la tierra y la vida:

¡Oh, Dios, Dios mío!
El tiempo ¡no tiene vergüenza!
¡Oh, Dios, Dios mío!
Tú has separado el brillo del sol del de la luna.
¡Oh, Dios, Dios mío!
Beso la tierra por el agua y las simientes.
¡Oh Dios, Dios mío!
Amo mi tierra,
¡Oh Dios, Dios mío!
mi tierra llena de vida.

Los hombres también siguen el compás dando palmas, complacidos. Pero de repente se destaca del coro femenino una auténtica corifea: una mujer más que madura, pero que se mueve con tanta o más vitalidad que las jóvenes. Es Viejo Fusil, que se adelanta y empieza a cantar en tono recriminatorio, con gestos expresivos, interpeladores, que las jóvenes corean con un insistente «¡Escucha a tu mujer!», que culmina con la declaración de huelga (aunque esta palabra no se pronuncie), más una serie de reclamaciones concretas a modo de *coda*:

En nuestra aldea, los hombres ponen cara de no saber...
¡Escucha a tu mujer!
¿Dónde están los antepasados?
¡Escucha, escucha!
¡Ellos estaban a la altura!
¡Escucha, escucha!
¡Ay de vosotros, de esta generación!
¡Escucha a tu mujer!
¡Escucha a tu mujer!

Ni siquiera el agua la traéis,
¡Escucha a tu mujer!
ya no tenéis brazos.
¡Escucha!
No queda nada que cosechar,
el árbol es estéril
¡y nuestro pueblo esta solado!

¡Escucha, escucha a tu mujer!
Si le canto canciones, no me escucha jamás.
Él escucha al viento, jamás a mis palabras.

¡Escucha, escucha a tu mujer!
Los turistas dan dinero
¿Adónde va? ¿Dónde desaparece?
¿Por qué esa fortuna se convierte en aire?
¡Y tú, te quedas en casa!
Si no hay agua en el pueblo,
¡jamás podremos descansar!

Así que este canto, este baile, dice
-te lo dedicamos-:
¿No hay agua?
pues tu simiente no fecundará ya
nuestras bellas tierras.
Quiero un frigorífico y medicamentos,
quiero un ferrari y una lavadora...

Las caras de los hombres del pueblo van cambiando de expresión, mientras el jolgorio de música y baile siguen como si tal cosa; los turistas no entienden la letra de la canción, y cuando uno de ellos pregunta a un lugareño qué significa lo que están cantando, este le miente descaradamente: dice que están agradeciendo a los turistas su generosidad, y que el pueblo está contento... De hecho (como nos descubren los subtítulos) lo que están haciendo es denunciar la inactividad de los hombres y que malgasten todo dinero que los turistas aportan para el pueblo; consecuentemente, las mujeres anuncian su determinación, empleando una vez más un lenguaje metafórico: «¿No hay agua? / pues “tu simiente” no fecundará ya / “nuestras bellas tierras”»³³. Veamos y escuchemos la escena (**dvd 3**).

Podemos considerar, pues, que se ha constituido un coro de signo nuevo y reivindicativo: en un espacio público, ante los hombres, e incluso ante unos testigos potenciales (los turistas), las mujeres han aparecido como un cuerpo único mediante las figuras del baile más emblemáticas de tal unidad: la fila y el corro. Las mujeres ahora son “un” gran cuerpo vibrante, realzado por su vistosa vestimenta, que emite “una” voz insistente al compás de la percusión, y que se marcha tal como ha venido: a modo de cuerpo unitario. Eso no obsta para que en un momento dado se haya destacado una de sus integrantes como guía o corifea; es precisamente esa mujer mayor que había dado

³³ Así lo explica Mihaileanu: «Dans certains chants arabes traditionnels, on dit que l'homme doit "arroser" la femme, comme si la femme était une fleur. Ou une terre fertile. Et les femmes demandent aux hommes de ne pas oublier de les arroser – autrement dit, de ne pas les négliger et de continuer à les regarder. La sécheresse qui frappe le village est donc une métaphore du cœur qui se tarit». GARBARZ (2011, 9s.).

soporte a la protagonista en la escena del *hammam*; ahora es ella quien reorienta el canto del coro en la dirección marcada por la protagonista³⁴.

De todos modos, este manifiesto coral no tiene un resultado inmediato y lo que se presenta a continuación son escenas domésticas donde lo que se evidencia es una tensión creciente³⁵. Aunque las mujeres se hayan decidido por hacer la huelga de amor, vemos que sólo Leila cuenta con el respeto y el apoyo de su esposo: las demás son tratadas con violencia, humilladas y hasta violadas por sus maridos. De modo que las mujeres siguen sufriendo, quizá de una manera incluso más dolorosa. La situación parece insostenible, y entonces llega – ha de llegar – otro momento coral, con una configuración muy curiosa: las mujeres vuelven a estar reunidas en un lugar colectivo exclusivamente suyo, pero natural y exterior, que también se identifica por el agua, como la fuente y como el *hammam*: un lavadero en un remanso de agua (*ouadi*), lejos del pueblo. Están sentadas, atareadas con sus baldes y sus ropas; de nuevo podemos apreciar una especie de coreografía: ellas están colocadas en torno al agua, y frotran rítmicamente, mientras suenan sus risas y el canto de los pájaros. Pero sale a relucir el asunto de la huelga: las mujeres le hacen saber a Leila lo costoso que les está resultando negarse a sus maridos y ella se queda sin palabras. Entonces, en medio de un silencio expectante, le toma el relevo su valedora, Viejo Fusil, que entona otro canto (una monodia) con su voz inconfundible, pero sorprendiéndonos con matices insospechados (dvd 4):

La mujer es una rosa:
con su vida se hace un ramo.

La mujer es una brisa
que persiste, enfrentándose al calor.

La mujer es una miel
que se funde en la celdilla.

La mujer es un mar:
¿cuántos ríos ha alimentado?
¿y cuánto océano ha llenado?

La mujer es un trapo

³⁴ Respecto a este personaje, el director aclara: «C'est aussi quelqu'un qu'on a rencontré. Souvent, les femmes d'âge mûr, dans les villages, acquièrent une notoriété considérable et, lorsqu'elles deviennent veuves, n'ont plus personne chez elles pour les dominer. Et le "vieux Fusil" que nous avons rencontré accompagnait les événements marquants du village par des chants qui stigmatisaient les travers des hommes de manière métaphorique. Elle incarnait une sorte de "juge de paix": il lui était arrivé de dénoncer des hommes infidèles ou qui battaient leurs femmes»; *ibid.* 9.

³⁵ Evidentemente, el elemento “tiempo” es relevante; también en *Lisístrata*, como destaca THIERCY (1986, 137): «Lysistrata est la seule (comédie d'Aristophane) où l'on puisse trouver des indications montrant que plusieurs jours se sont écoulés».

para quien viene y para quien va:
todos se limpian en ella.

La mujer, como un animal:
bestia de carga para el hombre;
para agradarle, hace trabajos penosos,
como el burro a quien van todos los fardos.

¡Ay de vosotras, estúpidas,
dirigidas a bastonazos!

¡Despertad!
Si ellos están ciegos,
¡mirad ahora por dos!

¡Erguid la cabeza, como banderas,
si no queréis acabar devoradas...!

Observemos que al principio su canto consiste en breves estrofas de elogio a la mujer, como si quisiera recomponer una imagen bella y positiva de lo femenino ante esas mujeres agobiadas por el maltrato. Pero súbitamente cambia de tono y emplea imágenes de signo prosaico («trapo / animal / bestia de carga / burro») para retratar a la mujer, llegando hasta el insulto («estúpidas»), en un claro intento de hacerlas reaccionar. De hecho, acaba exhortándolas con tres consignas claras: «despertad / mirad por dos / erguid la cabeza»; y remata su amonestación con una advertencia tremenda, insinuando que van a ser objeto de la agresión mortal arquetípica: ser «devoradas»³⁶.

Efectivamente, los hombres se muestran cada vez más agresivos: se reúnen crispados para tratar “la” cuestión y cuando Sami, el esposo de la protagonista, opina que hay que secundar a las mujeres (yendo ellos a por agua y empleando el dinero en la canalización), buena parte de los otros acaba abalanzándose violentamente sobre él. No vemos cómo se libra de ese brutal ataque, pero luego Sami aparece con unos pocos compañeros que parecen apoyarla frente a “los antiguos”.

Por otra parte, se pone de manifiesto cómo Leila se está arriesgando a ser repudiada: incluso su propia madre se lo advierte seriamente; y también su padre político, que siempre le ha mostrado tanta simpatía, intenta disuadirla de llevar adelante esta «guerra». Pero ella no se identifica con este lenguaje, y cuando el suegro apela a los tiempos en que los hombres guerreaban para defender el pueblo, ella le responde con

³⁶ En la comedia, es Lisístrata quien amonesta y da ánimos a las mujeres cuando se le desmadran (*Lys.* 762-66): ἜΩ δαμόνιοι, παύσασθε τῶν τερατευμάτων. / Ποθεῖτ' ἴσως τοὺς ἀνδρας· ἡμᾶς δ' οὐκ οἶε / ποθεῖν ἐκείνους; Ἀργαλέας γ' εὔ οἶδ' ὅτι / ἄγουσι νύκτας. Ἄλλ' ἀνάσχεσθ', ὄγαθαί, / καὶ προσταλαιπωρήσατ' ἔτ' ὀλίγον χρόνον, «¡Desgraciadas, dejaos de pamplinas! / Echáis de menos a los hombres ¿y no crees / que ellos a nosotras igual? Ya sé que las noches / son fastidiadas, pero ¡resistid, valientes / y aguantad aún un poco más!».

todo respeto que en la actualidad no es así y que «las mujeres no tienen miedo de la paz».

2. *Enfrentamientos de los coros, victoria de las mujeres y conciliación final.*

En todo caso, ellas idean entonces una manera simbólica de manifestar su reivindicación ante los hombres, en una secuencia que presenta interesantes coincidencias con *Lisístrata*. Vemos cómo cada una sale por la puerta de su casa, cómo se van encontrando calle abajo³⁷ y cómo llegan: todas en pelotón, con Leila y Viejo Fusil (que da una voz de mando) en cabeza³⁸, serias y con paso resuelto, cargadas con



algo que llevan envuelto; se detienen en la placita a la vista de los hombres (que están como siempre, ociosos en la terraza del bar) y, puestas en corro, arman con fajos de ramas secas una especie de pozo: cuando lo acaban, un cubo cuelga del arco de ramas y en el brocal se ve apoyada una pancarta. Las mujeres se sientan en el suelo junto a ese “pozo”, con expresión retadora, sin decir palabra, pues el cartel “habla” por ellas: «Vuestros corazones están tan secos como este pozo» (dvd 5).

Y mediante un procedimiento muy habitual en la película, el corte brusco, pasamos a un alarmante primer plano nocturno: el “pozo” está en llamas y los hombres lo reducen a palos a la voz de «¡Quemadlo! ¡Que no quede nada!» (dvd 6).

³⁷ Estas dos acciones preliminares ya recuerdan las del principio de *Lisístrata*: la protagonista ha salido de su casa y van llegando mujeres que se refieren a cómo han salido de las suyas (vv. 1-93).

³⁸ Cf. Fig 1.

En esta secuencia identificamos de nuevo una actuación coral, pues las mujeres se mueven y se pronuncian como grupo cohesionado, y su comportamiento evoca tres figuras paradigmáticas: la procesión, cuando bajan por el pueblo, saliendo de un lado y otro de la callejuela; el corro, al armar el pozo; y la fila o hilera, todas de frente una junto a otra³⁹. Esta colocación frontal ante la terraza del bar donde están sentados los hombres provoca la reacción de ese otro “coro” potencial: en efecto, los hombres, armados con fuego y palos arremeten contra esa obra parlante de las mujeres. Es evidente la coincidencia con el primer enfrentamiento de los dos semicoros en *Lisístrata*, por lo que hace al simbolismo fuego (hombres) / agua (mujeres)⁴⁰; pero en cambio, en la película, el tono grave y la peligrosidad del fuego quedan muy lejos del aire jocosos con que las mujeres – cantando y bailando – arrojan cubos de agua fría sobre los viejos que llegan para quemar la Acrópolis. En cuanto a la actuación de “llegar al lugar de la batalla”, notemos que en la comedia son los hombres los que llegan, mientras que en la película llegan las mujeres a esta plaza que parece ser el centro público de la aldea. Y también el desenlace es diverso: en este combate de agua y fuego, las griegas saborean su primera victoria⁴¹; en cambio el fuego destruye el “pozo” (con el triste cubo) de los marroquíes, que están perdiendo terreno ante los hombres. Como espectadores constatamos que de la sequedad hemos pasado al incendio... ¿ya no habrá nada que hacer?

Evidentemente, sí: se trata de una película que no puede defraudar las expectativas de *happy end*; de hecho, se había presentado a modo de cuento⁴², y a pesar de la crudeza de ciertos tipos y situaciones, se intuye que la bella protagonista (y su esposo, no menos idealizado) llevarán a buen término la empresa, para bien de toda la aldea.

Así pues, empiezan a producirse ciertos avances de la causa de las mujeres, en los que no vamos a entrar. Lo que sí observaremos es cómo precisamente en clave de coralidad la balanza se decanta a favor de las mujeres. Se trata de un episodio muy interesante, que incluye una escena espléndida donde ya podemos hablar con toda propiedad de dos coros (coincidiendo formalmente con *Lisístrata*), pues tanto hombres como mujeres actúan cantando y bailando, como seguidamente explicaremos:

³⁹ Sobre tales figuras de baile coral y sus asociaciones en el mundo griego, cf. KOWALZIG (2013, 194-200).

⁴⁰ La actuación de estos dos semicoros de viejos y de mujeres (que tal vez se subdividían para alternarse en estrofa y antistrofa), culmina con el enfrentamiento de los respectivos corifeo y corifea (vv. 254-386). Es probable que Mihaileanu se refiera a este motivo del combate agua-mujeres/fuego-hombres cuando alude a cierta inspiración de tipo metafórico en *Lisístrata*, cf. *supra* p. 241.

⁴¹ Que las mujeres están disfrutando se desprende del desparpajo con que replican a los viejos en la batalla: X. ΓΕ. ... Οὐ πάύσει; Τί δοῦς; / Γ.Υ. Ἄρδῶ σ' ὅπως ἂν βλαστάνῃς (vv. 383s.). Luego Lisístrata lidera otra batalla, que también ganan las mujeres (vv. 452-61).

⁴² Cf. *supra* n. 7.

Se aproxima la fiesta de la cosecha⁴³ y los hombres de la aldea pagan a unos bandoleros para que capturen a las mujeres cuando vayan de camino a la capital de la comarca, pues se han enterado de que ellas quieren aprovechar la ocasión para dar difusión a la huelga... Pero las mujeres se enteran y Leila maquina algo: «Hay una solución: todas llevaremos velo», les dice. Llegado el momento, vemos que los bandoleros a caballo arrestan a un grupo que va de camino con velos y ropajes negros; y en paralelo, vemos cómo bulle la capital con los preparativos de la fiesta. Entonces reconocemos entre la multitud a los hombres de la aldea, sonrientes, vestidos de blanco, a punto de actuar; la gente les abre un espacio, y al son de la música, entran bailando en fila y cantado:

Los hombres libres os saludan,
vigilantes y alerta, día y noche.
La paloma os da la bienvenida.

El trabajo, jamás lo rehúyo:
me arremango, la frente sudorosa.
La paz y la tranquilidad confortan mi corazón.

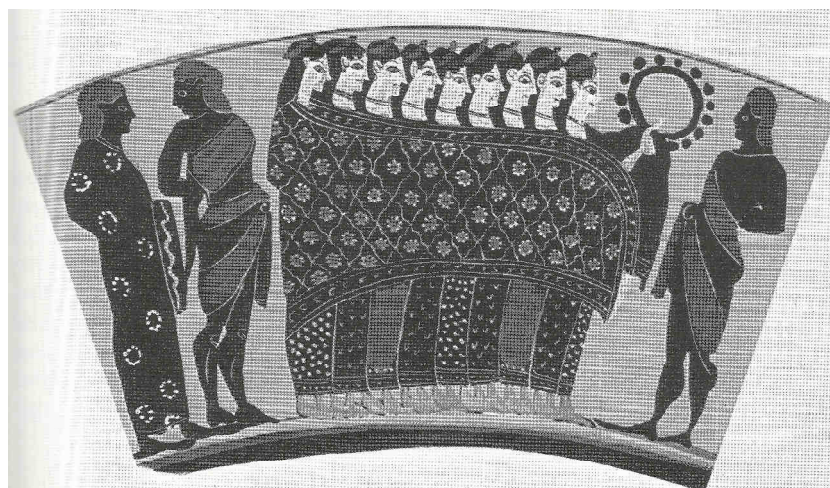
¡Los hombres, oh raíz de la autenticidad!
Saboreo el sudor de mis hombros de buena mañana
La cosecha es buena, qué bendición...

Para el espectador, todo suena a falso: desde la autorrepresentación de los hombres como entregados al trabajo hasta la referencia a una buena cosecha, pasando por esa imagen amable de la mujer, que como «paloma» les da la bienvenida... Todo diametralmente opuesto a la situación que viven en la aldea, pero cantado con elocuencia y realzado por el baile y por sus expresiones satisfechas... Cuando de improviso se oye otra voz coral, femenina (de momento, fuera de campo): los bailarines paran en seco, se vuelven con los ceños fruncidos hacia donde procede la voz y aparece en pantalla (de momento, con primeros planos: de pies menudos que asoman bajo faldones blancos y de un gran velo rosa extendido sobre cabezas en marcha; luego, con un plano general) una hilera de mujeres que entra cantando a capela, todas ellas recubiertas por un mismo y único velo de floreado encaje rosa. La figura es muy potente

⁴³ Ocasión idónea para la presencia de coros, como advierte BIERL (2007, 260): «Propio nei tre paradigmi privilegiati dalla scienza delle religioni, spesso riuniti in un'unica celebrazione – iniziazione, raccolto e fertilità, e capodanno – i cori rivestono un ruolo fondamentale».



y nos recuerda una imagen preciosa documentada en la cerámica griega, en que nueve mujeres aparecen en fila (con atuendo similar y tan cerca una de otra que el perfil de una se dibuja sobre el cabello de la anterior), todas envueltas de los hombros para abajo por un mismo manto ribeteado y floreado; la primera sostiene el extremo del manto y un aro que bien puede ser una corona o un instrumento musical. Todo apunta a que se trate de una figura coral: son nueve, como las Musas que Hesíodo describe avanzando hacia las moradas de Zeus⁴⁴.



**Fig. 2: Coro de mujeres arropadas por un solo manto. Kylix de Argos. Berlin F 3993
(G. Koch Harnak, *Erotische Symbole. Lotosblüte und gemeinsamer Mantel
auf antiken Vasen*, Berlin 1989, p. 111, Abb. 1)**

⁴⁴ Hes. *Th.* 10ss. Proponemos esta analogía entre el velo único de las mujeres marroquíes en procesión y el manto único de las griegas en fila sobre la base de la perspectiva sistémica en la antropología de la danza: «Una danza, en tanto proceso simbólico complejo, no se puede interpretar de manera aislada. Los núcleos narrativos, las coreografías, los estilos dancísticos, los trajes, los emblemas, las máscaras, las melodías, etcétera, adquieren su sentido en un contexto semántico global, en cuyo seno las funciones respectivas se complementan mutuamente. [...] El estudio de una danza puede iniciar por su descripción y ubicación en el ámbito cultural del que forma parte. Pero el análisis de las correlaciones internas a su cultura se muestra con frecuencia insuficiente, pues muchos detalles no encuentran allí su término de oposición. Cada elemento rebasa simbólicamente lo que representa de manera inmediata, ya que su significación implica lo que excluye, lo que elige no representar, esto es, lo que transforma. Por esta razón es necesario remitirlo al complejo intercultural del que también forma parte», BONFIGLIOLI (2003). Esta perspectiva sistémica no obsta para considerar la posibilidad de un elemento de sustrato mediterráneo.

Pero volvamos a la película: cuando con esta apariencia de cuerpo único, alargado y brillante, las mujeres llegan al espacio donde estaban actuando los hombres, ellas entonan otra melodía (ahora al son de los instrumentos) y empiezan a bailar manteniéndose en fila y bajo el velo rosa, batiendo palmas, como si de un deslumbrante ciempiés gigante se tratara. Esto es así hasta que desde un extremo de la fila una de ellas – ahora instalada frente a la cámara – va estirando suavemente hacia sí el larguísimo velo de encaje rosa, dejando a la vista las cabezas engalanadas de las mujeres, espléndidamente maquilladas y con expresión triunfante⁴⁵. Ellas se apropian gozosas del espacio de baile, desdoblándose en dos filas, componiendo sendos corros⁴⁶, cantando y ganándose con su simpatía a los espectadores, que siguen el ritmo al son de los panderos. Y al acabar se marchan también en fila, jaleadas por la gente, tanto por hombres como por las mujeres, que emiten su *zaghareet* como muestra de entusiasmo. Veámoslo (**dvd 7**).

¿Y qué decían en su canción? Las primeras estrofas, mientras se aproximan al lugar del baile haciéndose paso entre la gente, plasman líricamente su llegada y su función benéfica, abundando en imágenes tradicionales:

La mujer es un pájaro
que anuncia el amanecer,
ella hace reverdecir los árboles.

La mujer es la raíz que se adhiere a las raíces,
ella es la energía que hace avanzar el tiempo.
El tiempo, gracias a ella, no cae ni tropieza.

Pero en cuanto inician lo que es propiamente el baile, su cantar se refiere a la situación real de la aldea, puntualizando con ironía cuál es el estado de las cosas: ni la cosecha ha sido buena, ni los hombres trabajan, y además (ahora con lenguaje metafórico) el hombre ya no las «riega con deleite»:

“Dicen” que el año ha sido bueno...
¡el año es bueno cuando la cosecha lo es!
Estas son las noticias de nuestro pueblo:

nuestros hombres, “muy ocupados”:
¡perdidos están, en las cafeterías, bebiendo té...!
tienen los bolsillos llenos,

⁴⁵ «Ce long voile couvrant tous les visages accompagnait jadis, au Maroc, une danse contestant au pouvoir colonial. Nous nous en sommes inspirés pour qu’elles l’utilisent cette fois-ci contre les hommes sourds à leur requête. Cette danse joue aussi avec le terme “voilé”, utilisé par les femmes lors de cette scène, à leur avantage: au lieu qu’on *les* cache, elles *se* cachent, pour mieux créer la surprise», MIHAILEANU (2011, 268).

⁴⁶ Podemos considerar esta versatilidad del coro en relación con la relevancia que reconoce KOWALZIG (2013, 188ss.) al elemento diferente para que un ritmo se constituya, proponiendo la noción de *arrhythmia*.

pero los corazones vacíos.

¿No es triste que la flor se marchite?
Cuando el hombre desde siempre la ha regado. ...
¡el hombre la riega con deleite!

Y en las últimas estrofas increpan a los hombres, reafirman su negativa a complacer a los maridos y clarifican su reclamación. Hasta se permiten una broma final, al darse la consigna de convertirse en «cabras» para zafarse de los hombres en la cama:

¡Abrid bien vuestros oídos y escuchad!
¿No haya agua en nuestro pueblo?
Entonces ¡no hay tregua!
Nosotras, las mujeres, ¡estamos en huelga!

El dinero del turismo
debe traer agua al pueblo :
¡se acabo poner la mejilla!

Mujeres, vais a convertirlos en... ¡cabras!
Y ¿qué hombre ha visto una cabra en su lecho...?⁴⁷

Por cierto que al acabar este episodio de los coros rivales hemos vuelto por un momento a la cueva donde los bandoleros retenían al grupo de mujeres raptadas, justo cuando a su vez “ellas” se levantan los velos negros al son de unas risas infantiles, pues ¡no eran mujeres, sino niños disfrazados! Otro efecto cómico, pues, activado por un motivo tan típico como es disfrazarse para aparentar un sexo diferente al propio⁴⁸; la escena resulta divertida y se traba bien con el tono humorístico que hemos destacado en el final de la canción de las mujeres. Así pues, parece que ahora no estamos tan lejos de Aristófanes...

Efectivamente, la película se va decantando para componer un final básicamente feliz: un periodista⁴⁹ da visibilidad al caso y por fin llega al pueblo la respuesta favorable del gobierno, pues – según dice Sami – temen que todas las mujeres del país se solidaricen. A partir de ahí, las acciones secundarias se van resolviendo con algún

⁴⁷ También la corifea le advierte al corifeo que ella puede reaccionar «como una avispa»: ὥσπερ σφηκιᾶν; y éste se refiere a las mujeres como si fueran animales salvajes: τοῖσδε κνωδάλοις (*Lys.* 475, 476).

⁴⁸ Recordemos cómo entre Lisístrata y Calonice visten al magistrado de mujer: poniéndole una su propio velo en la cabeza y la otra su cesta en las manos, precisamente cuando él resistía con sorna a obedecer a quien «lleva velo»: Σοὶ γ' ὃ κατάρρατε σιωπῶ' γὰρ καὶ ταῦτα κάλυμμα φοροῦσῃ / περὶ τὴν κεφαλὴν; (*Lys.* 530s.). Este gesto de Lisístrata resuena en una las escenas finales de la película, cuando Viejo Fusil da una bofetada a uno de los mandatarios del pueblo, su propio hijo, cuestionándole: «¿Por qué he de llevar velo?».

⁴⁹ Este personaje implica toda una trama secundaria, pues había tenido amores con la protagonista y su llegada a la aldea perturba las relaciones entre Leila y su esposo Sami.

que otro efecto cómico, como que Viejo Fusil eche de casa a su hijo sin miramientos. En efecto, el registro patético del caso se ha ido encogiendo, y al final de la película sólo está representado por la seriedad de una joven, Esmeralda, que había sido engañada por su enamorado y que ahora se marcha completamente sola. Pero eso sí: después de soltarle un bofetón al novio engañador; queda claro, pues, que ella participa así de la victoria de las mujeres: se marcha del pueblo declarando que será «libre»⁵⁰.

El final de la huelga queda plasmado en una escena morosa y delicadamente erótica: la anhelada noche de amor que gozan la protagonista y su esposo. También se marca la presencia del agua canalizada en la plaza del pueblo, igual que al principio se había destacado el caño de agua en roca viva, al cabo del arduo camino montaña arriba. Y un mismo movimiento de cámara nos muestra cómo en la plaza (a la vista de los hombres que siguen en la terraza del bar) una mujer llena de agua cómodamente su cubo y va hasta la casa en cuya azotea... las mujeres están ahora celebrando su triunfo por todo lo alto⁵¹. Es la última escena y, como en la más pura comedia antigua, el coro lleva la voz cantante. Vuelve a oírse el *zaghareet*: cantidad de mujeres bailan dichosas, baten palmas y ríen en torno a Leila, que lleva una americana de hombre y gesticula despertando su hilaridad: ahora todas cantan en tono burlesco y se mofan de los hombres, pintando un mundo al revés... (**dvd 8**)

¡Por Dios, si los hombres hicieran
lo que hicieron las mujeres
y dejaran de hacernos el amor...!

¡Acuna y viste a los niños!
¿no te lo esperabas?
¡Pero, hombres! ¡es una vergüenza!

Todo el pueblo se ha enterado:
las mujeres han visto en el río...
¡a los hombres haciendo la colada!

Así pues, la canción deja entrever que más cosas pueden ir cambiando... Pero este coro también tiene una especie de réplica por parte de una voz solista que impone un cambio de tono: de entrada, al empezar a cantar esta muchacha, se hace el silencio; y ella entona una monodia sin el menor atisbo de broma, mientras las demás mujeres la escuchan con atención y respeto, como veremos (**dvd 9**). Su cantar también se refiere al

⁵⁰ Así lo dice en la carta que escribe a Leila, en unos términos que nos evocan las palabras que la corifea espeta al corifeo en la batalla de fuego y agua: Ἐλευθέρα γάρ εἰμι (*Lys.* 378). Una vez más, los pasos de esta acción (la partida de Esmeralda) se irán intercalando con los de otra acción: la fiesta de las mujeres que cierra la película.

⁵¹ Notemos que esta ubicación en alto de las mujeres se da en la comedia en una relación más específica con el poderío femenino: las mujeres toman la acrópolis y Lisístrata reaparece en lo alto como centinela (ἡμεροσκόπος, v. 849).

hombre, ahora en singular, pero para hacer de él un elogio encendido; seguidamente evoca la condición preferente para hombre y mujer, «amada y amado», y alude al penoso conflicto que acaban de vivir, retomando el lenguaje metafórico del «agua» y de la «tierra»:

Más caliente que el sol,
más caliente que el sol, el hombre.

Un auténtico león,
lleno de fuerza e ingenio, el hombre;
vigoroso para todo, el hombre.

En mi sueño se me apareció
y me ha desvelado sus secretos, el hombre.
Me ha prometido vivir
en lo más profundo de mí,
acariciando mis suspiros y mi cuerpo.

La mujer y el hombre son amada y amado
y la separación es difícil;
y pasan la noche sin dormir
velando enojados.

Pero la estrofa final, al reintroducir el motivo de la «fuente» nos sorprende con una triple consideración. Dice así:

Pero la tierra sin agua no puede dar la vida:
la fuente que sacia la sed de las mujeres
no es el agua:
la fuente de las mujeres es el amor,
la fuente de las mujeres es el hombre.

En efecto: de la alegoría básica, referente a la dinámica de la vida en la naturaleza, que hace corresponder el agua (que fertiliza) con el hombre y la tierra (que da vida) con la mujer, hemos pasado a otra imagen compuesta y que se aparta de este imaginario del agua mantenido durante toda la película, desde el propio título: *La fuente de las mujeres*⁵². Por contraste, lo que ahora se advierte a modo de moraleja⁵³, es que «la fuente que sacia la sed de las mujeres /no⁵⁴ es el agua». Y la muchacha dará a conocer que esta necesidad igualmente vital («sed») de las mujeres se orienta a otra (doble) «fuente»: «el amor/el hombre». Me parece sospechoso que esta última palabra no se

⁵² No obstante, la versión italiana lo modifica: *La sorgente dell'amore*; título que coincide con el de otra película: la comedia *Die Liebesquelle* (Hernst Hofbauer, 1966).

⁵³ Recordemos que la película se había presentado como cuento, cf. *supra* n. 7.

⁵⁴ El subrayado es mío.

integren en las versiones dobladas⁵⁵: en la francesa, los subtítulos repiten el penúltimo verso y hacen desaparecer la mención del «hombre» («la source des femmes, c'est l'amour, / la source des femmes, c'est l'amour»); la versión española hace lo mismo. El caso es que la última canción de la película expresa por parte de las mujeres una especie de cesión, y aunque sea de esta manera lírica, da a entender que las mujeres “gravitan” hacia el hombre... Probablemente esto sea idóneo para un final feliz ambientado en el mundo árabe tal como aparece representado en la película, reconduciendo una problemática del presente a la andadura de un cuento tradicional. Observemos el efecto de esta estrofa final: Viejo Fusil da su asentimiento y todas las mujeres aplauden (**dvd 10**).

En cuanto al desenlace de *Lisístrata*, la reconciliación del final será absoluta, quedando superada la problemática de la guerra: una y otra funcionan como piezas en este particular engranaje que es la comedia. Así pues, la última tanda de puyas entre corifeo y corifea va a menos, hasta que suena la frase de conciliación:

Ἄλλὰ νυνὶ σπένδομαί σοι, καὶ τὸ λοιπὸν οὐκέτι
οὔτε δρᾶσω φλαῦρον οὐδὲν οὔθ' ὑφ' ὑμῶν πεῖσομαι.
Ἄλλὰ κοινῇ συσταλέντες τοῦ μέλους ἀρξώμεθα⁵⁶.

¡Hala, que ahora hago las paces contigo y ya se acabó:
ni te haré media trastada ni de ti las sufriré,
¡Hala, todos juntos en un grupo empecemos a cantar!

A tal punto el problema ha quedado zanjado, que no se vuelve a hacer referencia al conflicto que ellos han representado: viejos y mujeres se unen en un solo coro y se dirigen al público para hacer una invitación abierta, hay manjares abundantes y todo el mundo está convidado⁵⁷. Fiesta para todos, pues, a pie de la Acrópolis y fiesta femenina en el terrado marroquí: hemos visto que la película culminaba con un coro exultante, que llenaba totalmente ese lugar, pero era exclusivamente de mujeres. En cambio en el teatro de Dioniso, a la voz de Lisístrata, tanto hombres como mujeres y tanto atenienses como espartanos⁵⁸ van a componer una exultante y mantenida euforia coral:

⁵⁵ Como hemos advertido, las canciones siempre suenan en la lengua de la V.O., cf. *supra* n. 18.

⁵⁶ Ar. *Lys.* 1040-1042.

⁵⁷ El episodio previo, con la entrada del heraldo espartano en erección (vv. 980ss.) vuelve a poner en escena la tensión entre un sexo y otro (vv. 1014ss.), pero Lisístrata, instada por el coro, dando instrucciones a Reconciliación (Διαλλαγή), organiza el acuerdo de paz entre atenienses y espartanos (vv. 1112-82). En sus siguientes intervenciones, el coro ofrece obsequios para todos (vv. 1043-1071; 1189-1215).

⁵⁸ Efectivamente: en esta comedia aparece esta nueva figura coral: los espartanos. Sobre la problemática de este otro par de coros, atenienses y espartanos, que no se enfrentan sino que se alternan en este festivo final, cf. BIERL (2007, 267ss.). CARRIÈRE (1977, 41-46) identificaba aquí un coro secundario autónomo (*parachorégema*), distribuido en estos semicoros: atenienses y espartanos.

Ἄγε νυν ἐπειδὴ τᾶλλα πεπόηται καλῶς,
ἀπάγεσθε ταύτας, ὦ Λάκωνες, τασδεδὶ
ὕμεῖς· ἀνὴρ δὲ παρὰ γυναῖκα καὶ γυνή
στήτω παρ' ἀνδρα, κᾶτ' ἐπ' ἀγαθαῖς ξυμφοραῖς
ὀρχησάμενοι θεοῖσιν εὐλαβώμεθα
τὸ λοιπὸν αὖθις μὴ ἕξαμαρτάνειν ἔτι.

...

Ἄλαλαί, ἰὴ παιῶν.
Αἴρεσθ' ἄνω, ἰαί,
ὡς ἐπὶ νίκη, ἰαί.
Εὐοῖ, εὐοῖ, εὐαῖ, εὐαῖ.

¡Va, ya que lo otro salió bien,
sacad a estas, Espartanos,
y vosotros, a estas otras:
el hombre, con la mujer,
y la mujer, con el hombre;
y bailando parabienes
procuremos por los dioses
no equivocarnos ya más!
[...]

¡La-lará, ié, peán!
¡Saltad arriba, lará!
¡Viva, victoria, lará!
¡La-larí-larí, la-lará-lará!⁵⁹

El contraste entre ambos desenlaces resulta evidente: en la película de Mihaileanu, la reconciliación entre los sexos es celebrada por un coro triunfante de mujeres, que se refieren a esa concordia verbalmente pero bailan solas... En cambio Aristófanes, en su comedia, no solo redobla esa reconciliación de hombres y mujeres con otra más – atenienses y espartanos – sino que la plasma *de facto* mediante este ingenioso y significativo despliegue de figuras corales.

⁵⁹ Vv. 1271-78; 1291-94; y ya por último, un coro de los espartanos que, como muestra y argumenta brillantemente BIERL (2007, 275, 276) «diventa un partenio che rievoca Alcmane e illustra la riunificazione». Y si la invocación final de los espartanos se dirige a «la Poderosísima de casa broncea» es porque «In Atena si fondono uomo e donna, Sparta e Atene, e questo si verifica in modo particolare nella comune danza corale sul piano fisico e emozionale».

bibliografía

BARLET 2012

O. Barlet, *Cannes 2011. Cinéma et Révolution*, «Africultures» LXXXVII/1 141
<http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=10203> (consulta 26/07/15).

BARON 2001

J.R. Baron, *Tricksters and Typists: 9 to 5 as an Aristophanic Comedy*, in M. M. Winkler (ed.), *Classical Myth and Culture in the Cinema*, Oxford, 172-92.

BIERL 2007

A. Bierl, *L'uso intertestuale di Alcmane nel finale della Lisistrata di Aristofane. Coro e rito nel contesto performativo*, in F. Perusino – M. Colantonio (a cura di), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa, 259-90.

BIERL 2011

A. Bierl, *Women on the Acropolis and mental Mapping: Comic Body-Politics in a City in Crisis, or Ritual and Metaphor in Aristophanes' Lysistrata*, in A. Markantonatos – B. Zimmermann (Hrsg.), *Crisis on Stage. Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*, Berlin, 255-90.

BONFIGLIOLI 2003

C. Bonfiglioli, *La perspectiva sistémica en la antropología de la danza. Notas teórico-metodológicas*, «Gaceta Antropológica» XIX artículo 30.
http://www.ugr.es/~pwlac/G19_30Carlo_Bonfiglioli.html (consulta 29/07/15).

CARRIÈRE 1977

J. Carrière, *Le Chœur secondaire dans le drame grec: sur une ressource méconnue de la scène Antique*, Paris.

FONCK 2012

V. Fonck, *Une analyse proposé par les Grignoux et consacrée au film La source des femmes de Radu Mihaileanu*, «Les Grignoux. Cinéma et culture au cœur de la ville»
<http://www.grignoux.be/dossiers/288/321.php> (consulta 29/07/15).

FRIES 2008

M. Fries, *Herrschaft der Hausfrauen*, «Zeit» 28.03.2008
<http://www.zeit.de/campus/2008/02/kino-absurdistan> (consulta 26/07/15).

GARBARZ 2011

F. Garbarz, *Entretiens avec Radu Mihaileanu, Leila Bekhti / Leila, Hafsia Herzi / Loubna-Esmeralda, Biyouna / Vieux Fusil, Sabrina Ouazani / Rachida, Armand Amard, Glynn Speckaert*
http://docs.actricesdefrance.net/Leila_Bekhti/DP_LaSourceDesFemmes_def.pdf
(consulta 23/05/15).

HADDAOUI 2013

S. Haddaoui, *La Source des femmes* dir. by Radu Mihaileanu, «Nouvelles Études Francophones» XXVIII/1 280-82

http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/nouvelles_tudes_francophones/v028/28.1.haddaoui.html (consulta 26/07/15).

KOWALZIG 2013

B. Kowalzig, *Broken Rhythms in Platon's Laws: Materialising Social Time in the Chorus*, in A.E. Peponi (ed.), *Performance and Culture in Plato's Laws*, Cambridge, 171-211.

KROENERT 2012

T. Kroenert, *Islamic Women's Sex and Power*, «Eureka Street» XXII/3

<http://www.eurekastreet.com.au/article.aspx?aeid=30182> (consulta 26/07/15).

MELLO 2012

M.-H. Mello, *L'échec de la métaphore*, «Ciné-Bulles» XXX/3 58

<http://www.erudit.org/culture/cb1068900/cb0159/67102ac.pdf> (consulta 26/07/15).

MIHAILEANU 2011

R. Mihaileanu, *La source des femmes*, Grenoble.

OIRY 2014

M. Oiry, *La montagne au féminin dans La source des femmes*, «Journal of Alpine Research/Revue de géographie alpine», *Montagnes en fictions*, puesto en línea 05/02/14

<http://rga.revues.org/2148> (consulta 26/07/15).

PALOMAR – CASALPRIM 2007

N. Palomar – J. Casalprim, *Ecos sicilianos del mito griego en 'Kaos' (Taviani / Pirandello)*, «Filmhistoria Online» XVII 1-22.

<http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2007/dos/kaos.html> (consulta 23/05/15).

REVERMANN 2006

M. Revermann, *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts in Aristophanic Comedy*, New York.

STELLA 2013

M. Stella, *La source des femmes: Aristophane et Platon, politiciens du genre féminin (Ecclesiazousae, Lysistrata, République V)*, «χώρα REAM» XI 201-19.

THIERCY 1986

P. Thiercy, *Aristophane: fiction et dramaturgie*, Paris.