

# La tragedia colombiana vista desde el cine: *Edipo alcalde* (1996)\*

The colombian tragedy seen from cinema: *Edipo Alcalde* (1996)

DOI: <http://dx.doi.org/10.14482/dere.45.7980>

Andrés Botero\*\*

Universidad Industrial de Santander (Colombia)

\* Este texto se inscribe en el proyecto de investigación "Análisis de la propuesta de Jürgen Habermas acerca del rol de la religión en la esfera pública. Tres casos de la jurisprudencia de la Corte Constitucional de Colombia", financiado por la Universidad Industrial de Santander (Colombia), proyecto en ejecución que se inició a partir del 2013 y cuyo investigador principal es el prof. Dr. Javier Aguirre. Este texto, basado en la metodología documental, surge de la propuesta del proyecto de ligar la filosofía política y la iusfilosofía contemporánea con el cine.

\*\* Profesor de la Escuela de Filosofía de la Universidad Industrial del Santander. Correo electrónico: [aboterob@uis.edu.co](mailto:aboterob@uis.edu.co)

Agradezco al Prof. Dr. Diony González por sus valiosos aportes en lo que respecta a la cosmogonía griega, necesarios para la construcción del apartado denominado "Iusnaturalismo cosmológico y la interpretación tradicional de la tragedia de Edipo-Antígona-Creonte".

REVISTA DE DERECHO

N.º 45, Barranquilla, 2016

ISSN: 0121-8697 (impreso)

ISSN: 2145-9355 (on line)

## Resumen

*Este trabajo analiza la película colombiana Edipo alcalde (1999), para lo cual empieza con una síntesis de la película y de ciertas particularidades de su ficha técnica; luego menciona sus fortalezas y debilidades para la crítica especializada; y continúa exponiendo las virtudes que ofrece esta cinta como medio pedagógico para la comprensión de diversos fenómenos importantes para las humanidades en general y para la filosofía del derecho en especial. Igualmente, pone en evidencia un sesgo erróneo de la iusfilosofía con el que se suele interpretar las tragedias griegas, fundamentalmente Antígona y Edipo Rey. Este sesgo está muy claro cuando se afirma, sin más, que estas dos tragedias son la base de la iusfilosofía moderna, de un lado, y del iusnaturalismo, del otro.*

**Palabras clave:** iusfilosofía, Antígona, Edipo, cine y derecho, iusnaturalismo.

## Abstract

*This paper analyzes the Colombian film Edipo alcalde (1996), for which starts with a summary of the film and exposes certain peculiarities of its technical information; then mentions his strengths and weaknesses to the critics; and continues to explicate the virtues that this films offers like a teaching medium for understanding several important phenomena for the humanities in general, and the philosophy of law, particularly. It also puts in evidence a wrong point of view form the traditional philosophy of law, with which Greek tragedies usually are interpreted, mainly Antigone and Oedipus Rex. This bias is very clear when it states, without more, that these two tragedies are the base of the modern philosophy of law, the one hand, and the support of the natural law, on the other.*

**Keywords:** philosophy of law, Antígona, Oedipus, law and cinema, naturalism.

*Fecha de recepción:* 21 de junio de 2015  
*Fecha de aceptación:* 2 de octubre de 2015

## INTRODUCCIÓN

No hay nada más engañoso, si es esta la palabra apropiada, que juzgar a una película como buena o mala. El saber popular bien expone nuestra duda cuando dice ante casos como este: ¿buena como para qué? Efectivamente, la valoración de un filme depende en demasía de lo que el evaluador considere bueno o no, lo que a su vez remite a su experiencia como crítico de cuál es el mejor espacio para dar tal calificativo a una cinta.

Así las cosas, para la película que ahora me ocupa, *Edipo alcalde* (1996), parto de que es una de las mejores cintas colombianas, y lo digo, al tenor de lo expuesto, desde mi experiencia y mis gustos, porque a pesar de sus deficiencias tiene méritos que, creo, son fácilmente defendibles y la hacen buena. Pero ¿buena como para qué? Buena, especialmente y sin negar otros considerandos, para un ciclo de cineforo o de discusión en clase, porque despierta la capacidad analítica del espectador, lo cual tiene grandes ventajas para la enseñanza de diversos contenidos, en especial en el área de la filosofía del derecho. Justo por esto es que en este escrito apunto, sin rodeos, a analizar el filme en sí, resaltando, entre otras cosas, sus ventajas pedagógicas.

Ahora, para lograr lo que me propongo debo ir introduciendo al lector en los propósitos de este escrito, lo que exige poner orden en la narración. En primer lugar, haré una pequeña síntesis de la película y de ciertas particularidades de su ficha técnica. En segundo lugar, mencionaré sus fortalezas y debilidades para la crítica especializada. En tercer lugar, expondré las virtudes que ofrece esta cinta como medio pedagógico para la comprensión de diversos fenómenos importantes para las humanidades en general y para la filosofía del derecho en especial. Terminaré con las respectivas conclusiones y la necesaria bibliografía.

## SOBRE EL FILME EN SÍ MISMO: PRODUCCIÓN Y SÍNTESIS DEL *QUID* DRAMÁTICO

La película *Edipo alcalde* fue fruto de una producción que reunió equipos y dineros de varios países, destacando tres: Colombia, México y

España. La idea del filme data de hace muchas décadas<sup>1</sup>, cuando daba vueltas en la mente de Gabriel García Márquez (en adelante Gabo), quien terminó por elaborar el guion final, para lo cual contó con la ayuda de Stella Malagón y Orlando Senna. Claro está que desde que le surgió la idea y el argumento principal a él y sus colaboradores hubo de pasar mucho tiempo para que empezase a rodarse el filme, asunto que sucedió entre octubre y diciembre de 1995. La película, finalmente, fue estrenada el 23 de agosto de 1996.

Pues bien, este filme, además de los fuertes capitales que respaldaron su producción, tiene dos grandes *perlas* que motivaron, de entrada, al público general latinoamericano: el guion final del premio Nobel de literatura colombiano y la dirección de Jorge Alí Triana (1942-). No es de extrañar que la crítica se haya emocionado ante tal dupla<sup>2</sup>. Del primero, Gabo, quien siempre ha tenido una relación estrecha y tormentosa con el cine (*vid.* Río, 2013; Alzate, 2014, pp. 13-18), dejó su huella, con claridad, en muchas escenas (pienso, por ejemplo, en aquella en la que la cámara se concentra en una pistola que reposa sobre un ejemplar de *Crónica de una muerte anunciada* (47m, 24s) y en la profundidad de los diálogos). Esto último es un asunto de tanto peso que le dedicaremos mejores reflexiones más adelante. Además, habrá que señalar que Gabo siempre puso en evidencia su fascinación por esta obra de Sófocles, que ya había sido llevada al cine por Pasolini (*Edipo Re*, 1967)<sup>3</sup>, en especial por dos motivos: de un lado, pues era, según el Nobel colombiano, la obra policíaca más perfecta del mundo: “un

<sup>1</sup> Un análisis sobre esta obsesión juvenil de Gabo en: Cabello (2004); Ramírez y Muñoz (2007, pp. 139-150); Reig (2012, pp. 43-61).

<sup>2</sup> “Un guion elaborado magistralmente por un García Márquez cansado por el fracaso de la mayoría de directores que no han logrado captar su realismo mágico en la adaptación de sus novelas al cine, llevándonos en una ruleta rusa de emociones con una Colombia ficticia tan cruda como la real” (Puello, s. f.). Un análisis de los componentes mágicos en la película, como el de un Layo que aún después de muerto se hace sentir (tocando el piano, por ejemplo) en: Sai (2007, pp. 72-74).

<sup>3</sup> Las distancias entre la obra de Pasolini y la de Triana son notorias. No me detendré en ello, pero remito en este punto a Román (s. f.): “en *Edipo rey* su arte [el de Pasolini] se transcribe en un mundo sumergido en una simbología visual lírica, aspecto que lo alejan de otra versión cinematográfica más violenta, política y real, *Edipo alcalde* (1996), dirigida por Jorge Alí Triana... **Mientras Pasolini poetizaba la imagen, Jorge Alí Triana violenta la realidad para fusionarla con el realismo mágico**”.

drama griego que tiene la unidad y la tensión de un cuento, en el cual el detective descubre que él mismo es el asesino de su padre” (Gabo, citado en Reig, 2012, p. 49); y del otro, porque la tragedia ática terminó siendo un paradigma o arquetipo cultural que sobrevive a los tiempos (García Márquez, 2003, pp. 106-117 y 395) y que, justo por ello, es fruto continuo de todo tipo de reflexiones, siendo las más famosas las de Freud (quien ubica la tragedia como un símbolo del deseo humano inconsciente y de las tensas relaciones entre madre e hijo) y la de Foucault (para quien Edipo personifica los cruces permitidos y prohibidos entre saber y poder en la cultura griega, a la vez que simboliza un cambio en la forma de concebirse la indagación judicial),<sup>4</sup> por dar solo dos ejemplos. Del segundo, Triana, dejó en claro en el filme quién es él: un gran director con una amplia versatilidad artística mostrada a lo largo de su vida (López, 2014, p. 49), pues no solo dirigió cine y televisión, sino que incluso su carrera más destacada, creo, fue como director de teatro<sup>5</sup>. Así, el buen manejo de cámaras en la cinta es herencia del paso

---

<sup>4</sup> Foucault se enfrenta a la visión freudiana de Edipo (por considerarlo un ejercicio de poder sobre el deseo; Foucault, 1984, pp. 37-59 y Deleuze & Guattari, 1972) para proponer en su reemplazo una interpretación de *Edipo Rey* a partir del eje saber-poder: “La tragedia de Edipo es ... la historia de una investigación de la verdad que obedece exactamente a las prácticas judiciales griegas de esa época” (Foucault, 1984, p. 39). Así, la verdad se le va ofreciendo a un Edipo-juez fragmentariamente, pero solo al finalizar se articula todo en una *verdad* completa gracias a un sistema de valoración de saber-poder que se les impone a los personajes y que da un sentido trágico a la obra. “Durante toda la tragedia vemos una única verdad que se presenta y se formula de dos maneras diferentes, con otras palabras, en otro discurso, con otra mirada” (Foucault, 1984, p. 48). Dicho con otras palabras, la obra de Sófocles representa un cambio en la indagación judicial imponiéndose la de obtener la *verdad* a partir de indagaciones parciales, logradas en su mayoría por interrogatorios a testigos, que luego se articulan en una unidad de sentido gracias al *sinoptikós*, esto es, el saber mirar conjuntamente, como unidad, aquello que se presenta de forma desunida. En consecuencia, como bien se resalta en Sófocles y pone de presente Foucault, solo existe (*verdad*) lo que se busca saber (*forma jurídica de obtenerla*). Esta metodología (de verdades a medias que se articulan al final) permite a Gabo resaltar el carácter “policíaco” de la tragedia (que aparece justo cuando “el círculo se ha cerrado”: ver la nota de pie de página 38), pero para Foucault, justo por ella, Edipo se convierte en todo un arquetipo de cómo poder y saber se entrecruzan. Según este filósofo francés, la clave de la tragedia está en el temor de Edipo a perder el poder por cierta *verdad* que se va configurando ante él, gracias a una nueva manera de buscar el saber: la pesquisa judicial que parte de la creencia de que los testimonios y las pruebas fragmentados pueden conducir a una *verdad* completa, la cual termina por serle insoportable (*vid.* Morais, 2015, pp. 201-232).

<sup>5</sup> Dice Triana: “Siempre hago una analogía, que para mí la televisión es como el periodismo, por la inmediatez; el cine podría ser como la narrativa, donde se escribe una novela con más tiempo, con más detenimiento; y el teatro lo encuentro como la poesía” (citado en Osorio, s. f.).

de Triana por la televisión y la admirable dirección actuarial se debe a su experiencia en las tablas.

Igualmente, no se quedan atrás las actuaciones: del cubano Jorge Perugorria (1965-, quien hace de Edipo), de los españoles Ángela Molina (1955-, Yocasta)<sup>6</sup> y Francisco Rabal (1926-2001, Tiresias), del colombiano Jairo Camargo (1954-, Creonte)<sup>7</sup>, del mexicano Jorge Martínez de Hoyos (1920-1997, Sacerdote) y de la portorriqueña Miriam Colón (1936-, Deyanira), entre los más importantes<sup>8</sup>. Igualmente, reconocidos y experimentados actores colombianos aparecen como de reparto en la película.

Además, hay que decir que la película fue un éxito comercial, pero podría aseverarse que se esperaba más de ella en los festivales y ante la crítica. Es decir, se creía que el filme *barrería* en cuanto a premiaciones se refiere, y si bien obtuvo muchos logros, quedó el sinsabor de que pudieron ser más<sup>9</sup>.

Respecto a la trama, es evidente que se trata de una reconstrucción de la tragedia de *Edipo Rey* del gran Sófocles. Digo reconstrucción porque no se respetaron todos los elementos estructurantes de la obra helénica, pero el resultado de la cinta no está por debajo de la tragedia griega. Cambian muchas cosas, pero lo más importante son dos aspectos: 1) Edipo no es un rey con derecho a gobernar por haber salvado a Tebas

---

<sup>6</sup> “Y qué Yocasta [refiriéndose a Ángela Molina], es tan auténtica que pareciera que fuera la Yocasta de Sófocles, es decir, la que se imaginaron todos aquellos después que terminaron de leer la historia de Edipo Rey” (Rengifo, 1995b). Debo señalar que hay un artículo anterior del mismo autor que recoge, en buena medida, esta misma frase (Rengifo, 1995a).

<sup>7</sup> El mejor de la cinta diría yo. En este sentido, estoy de acuerdo con Semana (1996).

<sup>8</sup> Tal vez el único problema en este asunto de los actores extranjeros tiene que ver con el manejo de sus acentos en el filme, aspecto del que hablaremos más adelante.

<sup>9</sup> Por ejemplo, la cinta recibió los premios de Mejor Fotografía, otorgado a Rodrigo Prieto, compartido con la película “Sobrenatural” de México en el 37° Festival Internacional de Cine y Televisión de Cartagena (Colombia) en 1997; el Círculo Precolombino de Oro a Mejor Director en el 14° Festival de Cine de Bogotá en 1997; el Poporo Quimbaya en el Congreso Nacional de Cine, Televisión y Medios, Medellín, en 1996; Fotogramas de Plata a Mejor actriz de Cine: Ángela Molina; nominación a mejor película en el Festival de Cine de Bogotá en 1997; y nominación a mejor película latina en el Festival de Gramado (Brasil).

de una maldición, sino que es un alcalde pacificador<sup>10</sup>, enviado por el gobierno central, al que está sometido, para llevar a cabo los diálogos de paz con los grupos armados que pululan en el municipio; 2) el contexto no son las maldiciones divinas (la divinidad brilla por su ausencia<sup>11</sup>, salvo las referencias al cura) que asolan a la Tebas de Sófocles, sino la violencia, execrable a la vez que constante, del conflicto armado colombiano. Pero otras cosas permanecen, a saber: 1) los nombres helénicos; 2) la maldición (en este caso será la violencia parasitaria que se comporta como una peste metafísica o un “holocausto bíblico”: García Márquez, 1996, p. 8)<sup>12</sup> que aclara el *ananké* (destino inevitable o necesidad) de los protagonistas (Reig, 2012, p. 44); 3) la relación desencadenante de la maldición (el parricidio y la relación incestuosa); 4) la relación desencadenante del drama (la tensión entre Creonte y Edipo); y 5) la enseñanza ética (Nussbaum, 2004, pp. 40-43) y política que puede rescatarse de la obra para la formación (*paideia*) del ciudadano<sup>13</sup>.

Entonces, bien puede decirse que la trama de la película tomó alguna distancia, sin separarse del todo, de la tragedia helénica (Cabello, 2004). Es por ello que prefiero hablar de una reconstrucción en vez del término, más impreciso e injusto, *adaptación*.

## LA PELÍCULA: CUALIDADES Y DEFECTOS

He visto esta película, debo confesarlo, varias veces. Pero no me había atrevido a analizarla previamente porque necesitaba tiempo para desmitificarla. Digo esto porque la he considerado, a pesar de las duras críticas que ha recibido, como una de las mejores películas colombianas, por cinco cualidades tremendas: 1) un guion muy profundo con

<sup>10</sup> “Es un pacificador ingenuo, de cartilla, que llega a su pueblo con las ilusiones vanas de acabar con la violencia el mismo día en que Layo, el terrateniente, aparece muerto de un tiro en la sien luego de haber sido secuestrado la noche anterior” (Semana, 1996).

<sup>11</sup> Dice el Sacerdote (21m 56s) ante Edipo: “No sé qué hacer ni a quién recurrir, porque Dios se me perdió en medio de tanta confusión”.

<sup>12</sup> Por demás, la consideración de la violencia colombiana como una “peste” o “plaga” ha sido un tema recurrente en la obra de Gabo (Cabello, 2004; Simons, 1988, pp. 23-25; Reig, 2012).

<sup>13</sup> Lo que exige hojear Jaeger (1997), especialmente “Posición de los griegos en la historia de la educación humana” (pp. 3-16) y “El hombre trágico de Sófocles” (pp. 248-262).

unos diálogos riquísimos que el director quiso mantener sin variación alguna (López, 2014); 2) una gran versatilidad en la dirección, especialmente de actores, de Triana; 3) una buenas actuaciones (lo que me devuelve al punto anterior), en especial la de Camargo [que hace de Creonte]; 4) una adecuada recreación de la complejidad del conflicto armado colombiano; y 5) da pie a excelentes reflexiones sobre diversos tópicos que más adelante mencionaré (es decir, es una película que se deja trabajar de buena manera en los cineforos).

Sin embargo, el filme dista de ser perfecto, en la medida que la pluma de Gabo, más la solemnidad de la tragedia de Sófocles, hacen de esta narración una que daría más de sí si fuese leída como novela, o incluso vista como obra teatral, que visualizada como película. Dicho con otras palabras, la profundidad y la belleza de los diálogos, propia del drama de Sófocles, y la pompa profunda del Nobel impiden una cabal comprensión en el formato propio del cine (más al respecto en: Acosta, Pinilla & Rodríguez, 2000, pp. 157-166). Este es uno de los casos en los que el cine se queda corto ante lo que puede producir la literatura o el teatro (López, s. f.), muy a pesar de la retroalimentación que Triana ha logrado entre estas tres artes<sup>14</sup>:

Este es el caso de *Edipo alcalde*. Uno siente que todo se halla minuciosamente digitado por la letra y que los actores se ajustan a una mecánica ya preestablecida. No es de extrañar: García Márquez es un cultor del “guion de hierro”, explícito y terminal, lo que priva a la película del azar necesario y a los protagonistas de su libertad expresiva. Un botón de muestra lo tenemos en el uso y abuso de los diálogos explicativos (demasiado prolijos, a mi entender), despegados a veces de quien habla, lo que iguala, por ejemplo, las homilías del cura con el recitado del ciego Tiresias, ambos enfáticos y más romanos que griegos o colombianos”. (Venegas, 1997)

Asunto que ratifica otra reseña: “La cinematografía corre fluida, pero el guion cojea, intenta en vano acoplar a la perfección el mito griego a

<sup>14</sup> Dice Triana: “Mi teatro tiene influencias cinematográficas o mi cine tiene influencia teatral, se mezclan y se confunden allí” (Osorio, s. f.).



la violencia colombiana y, sin libertad de opciones, deja escapar ciertas ligerezas” (Semana, 1996).

Es por ello que sugiero no ver este filme de corrido. Se hace necesario, opino, tener el control remoto a la mano para poder presionar el botón de pausa en más de un momento, puesto que ciertos diálogos así lo exigen. Pero esto contradice la esencia misma del séptimo arte, hecho justo para una narración visual más suelta y continua que permita anclar al espectador durante los 100 minutos aproximadamente que dura el trabajo.

Igualmente, la multiplicidad de acentos de los actores en una trama que se desarrolla en los Andes colombianos, lugar que reta a toda cosmovisión política tradicional, termina por afectar al espectador: los actores extranjeros no pueden (¿ni quieren?) disimular sus acentos foráneos, inexplicables en la narración. Posiblemente los productores exigieron un elenco internacional y esto generó un problema al director: ¿qué hacer con sus formas de hablar? Siempre he considerado que el texto cinematográfico pierde mucho cuando la coherencia narrativa tiene que ceder ante las presiones de los productores, que ponen el dinero; pero es que en este punto, el de los acentos, se pasan. Sin embargo, salvo estos dos aspectos, sigo considerando este filme como uno de los mejores del cine colombiano, y lo recomiendo, entre otras cosas, porque posibilita excelentes análisis.

## LA PELÍCULA Y LOS ANÁLISIS QUE PERMITE

Lo que me propongo en este momento es hacer reflexión, o mejor dicho, análisis, en torno al filme que nos ocupa, y es justo esto lo que constituye una gran ventaja de *Edipo alcalde*. Es que, como ya lo mencioné, la metodología del cineforo y del cine-en-clase no se adapta a cualquier filme, por bueno que este sea<sup>15</sup>. En este caso, con esta obra de Gabo/Triana estamos ante una película que ha recibido algunos

---

<sup>15</sup> Sobre los cineforos, en especial en el campo del derecho, hay ya buena literatura. Véase, por ejemplo: Thury (2009, pp. 59-81), Rivaya y De Cima (2004), Gómez (2011, pp. 11-26) y Narváez (2012).

cuestionamientos pero que, a pesar de ello, es una pieza invaluable al momento de una exposición colectiva que incite a la reflexión en las metodologías señaladas.

Es más, ni siquiera me atrevería a enumerar todos los tópicos de análisis que permite esta película. ¡Son tantos! Me limitaré a señalar, con base en mi experiencia académica, dos tópicos para los cuales la he usado con frutos: 1) el análisis del conflicto armado colombiano; 2) la exposición del iusnaturalismo cosmológico, que impone a su vez una nueva forma de interpretar la tragedia griega de Sófocles.

### **El conflicto armado colombiano**

Dejando de lado el drama de amor que subyace en la película (expuesto por Ramírez & Muñoz, 2007, pp. 143-145), esta, como la tragedia, se desenvuelve en conglomerados humanos malditos. En *Edipo alcalde* la maldición es la violencia misma que se ha insertado de forma endémica en los colombianos hasta hacerlos insensibles a ella<sup>16</sup>. Pero se trata de una maldición bien conocida por el guionista, pues esta ha sido algo recurrente en la obra de Gabo (Cabello, 2004). Es por ello que el filme, en vez de escoger un ambiente de violencia ficticio, asume como diagnóstico la maldición de la violencia pestilente que acaecía en la Colombia de aquel entonces y que en alguna medida se prolonga hasta nuestros días, aunque muchos de los actores del conflicto armado reflejados en el filme ahora tengan otros nombres.

Empezamos justo aquí, en torno a los actores armados. En la película hay cuatro claramente delineados: la policía, que rodea a Edipo como su guardia pretoriana; el ejército, que asume una función de garante sociopolítico; la guerrilla, desconfiada pero con intenciones de iniciar

---

<sup>16</sup> Dice Triana: "Nos hemos familiarizado con la muerte, nos hemos familiarizado con el horror, estamos adormecidos con él. Yo creo que el cine no puede transformar nada, pero si el cine puede mover una pequeña fibra en la conciencia y en los sentimientos de la gente, pues que sea bienvenido" (Osorio, s. f.). Reig (2012), por su parte, relaciona la insensibilidad ante la violencia como una nueva peste tebana: el insomnio que todo lo oscurece y lo confunde. De esta manera, la lucha del héroe macondiano no es tanto contra la violencia en sí, sino contra su olvido, contra el insomnio.

negociaciones; y los paramilitares, que buscan cerrar cualquier posibilidad de acercamiento con la guerrilla, pues la acusan de la muerte de Layo. No obstante, hay tras bambalinas otros actores, como la delincuencia común y, por último, los que terminan por financiar todo el sistema maldito: el narcotráfico. Todo esto lo deja en claro el Sacerdote cuando dialoga con Edipo:

EDIPO: Me pregunto quiénes podrían estar interesados en la muerte de Layo.

SACERDOTE: Cualquiera. Sus propias milicias personales, alguno de los siete movimientos guerrilleros, los sicarios de los traficantes de droga, que los financian a todos, o una simple banda de delincuentes comunes.

EDIPO: Pero Layo quería la paz.

SACERDOTE: Porque ya tenía todo y no necesitaba la guerra. Pero ya vio. No sobrevivió ni dos meses a su astucia. (20m, 14s a 20m 50s)

La película aclara que el movimiento subversivo ha estado fragmentado (cosa que es cierta en la realidad colombiana), pero es con la rama más poderosa con la que Edipo desea pactar. Esta rama está representada, inicialmente, por un par de mujeres (lo que marca una gran separación con los otros actores armados que rechazaban a las mujeres en sus filas), desconfiadas del alcalde, pero que lo llevan al campamento para entablar los acercamientos del caso. Ahora bien, llama la atención que, al momento del combate general, muchos guerrilleros son representados en el filme como combatientes con prendas civiles. Para un colombiano es extraña esta representación, puesto que la guerrilla, especialmente cuando ha participado en acciones armadas, ha usado prendas militares. En este caso podría tratarse de una apuesta, algo arriesgada, de indicar una vinculación entre campesinado y guerrilla, resaltando sus orígenes más civiles en los años sesenta del siglo pasado.

Los paramilitares usan en su mayoría, igualmente, prendas civiles, pero para diferenciarlos de los guerrilleros son personificados con capuchas negras en sus cabezas, al estilo del Kukuxklán. En la práctica

los paramilitares no han usado este tipo de atuendo. No han necesitado en la mayoría de los casos el anonimato. Además, es interesante ver que la película no logra, ni desea hacerlo, establecer si las personas que rodean a Creonte son “ejércitos privados”, “autodefensas” o “paramilitares”, aspecto que no es cosa menor en la semántica de la guerra. Sin embargo, expongo un diálogo, tensionante como casi todos los que se desarrollaron entre Creonte y Edipo, en el que el primero le dice al segundo en torno a un posible desarme de los grupos en disputa:

CREONTE: Yo empecé hace tiempo. Míreme, no llevo un alfiler encima. No he disparado un arma en toda mi vida y espero no hacerlo nunca. Me dan asco. En cambio usted, como todos los pacifistas, va muy bien armado, ¿no?

EDIPO: Esto es más bien una reliquia que heredé de mi padre. (14m, 25s a 14m, 53s)

¡Qué buen diálogo! Parece un jaque mate a la ingenuidad de Edipo. Cualquiera podría caer en la falacia de Creonte. Pero no olvidemos que es fácil decir que no se ve la necesidad de portar armas cuando se está rodeado y apoyado de hombres armados, asesinos sin piedad. ¿Para qué disparar si otro lo puede hacer por mí? Podría decirse, generalizando, que los paramilitares son el actor armado más juzgado en el filme, lo cual va de la mano con una mirada negativa que se ofrece de Creonte, aspecto del que hablaremos más adelante.

Pasando a otro actor, la policía es dibujada en la película como una guardia real, el cuerpo armado del rey Edipo, que a su vez es la representación del cuerpo coercitivo del Estado, de la institucionalidad que regresa al pueblo en caos por la violencia. Poco se habla de su participación nefasta en el conflicto armado colombiano, al igual que del ejército. Es extraño ver, por demás, que los militares son representados en el filme como una fuerza de pacificación y *ultima ratio* de la institucionalidad perdida, cierta garantía provisional de un orden y una paz que Edipo no logró conquistar por medio de la negociación. Pero la llegada del ejército no logra la consecución de los ideales políticos civilizados, puesto que el mismo comandante de las tropas deja en claro, conversando con Edipo, que no hay solución definitiva a la

fatalidad de la violencia<sup>17</sup>. Y dije extraño porque ha sido innegable la participación del ejército como un actor más del conflicto armado, con desmanes incluso, muchos de los cuales ya han sido juzgados por la justicia nacional e internacional<sup>18</sup>.

También es curioso ver que la corrupción estatal, el peor de los males del sistema político colombiano, e incluso latinoamericano (lo cual ha sido tema tratado por el cine de la región, como *La dictadura perfecta* de Luis Estrada, México, 2014), no aparece, salvo una que otra referencia imprecisa. Tal vez el guion quería centrarse en un microcosmos, una visión más íntima de los personajes, por lo que el tema de la corrupción, que parece más del macrocosmos y de la vida pública, no cabría en la narración; a lo que puede sumarse que la historia parte de un optimismo ingenuo, representado en el alcalde que llega al pueblo, de que las cosas cambiarán para mejorar, de que el conflicto armado y los males de la vida pública serán cuestión del pasado. En este escenario esperanzador la corrupción no jugaría un papel importante en el desenlace.

---

<sup>17</sup> Dice el capitán a Edipo cuando los militares entran al pueblo luego de la toma guerrillera: "Aquí no hay nada que hacer. Treinta años de desgaste son demasiados. Con una situación tan embrollada y con tan poca voluntad política para resolverla, la paz está más lejos que nunca. De todos modos, vamos a mantener el orden público mientras se calman los ánimos y se aclaran esos crímenes" (1h 05m 25s a 1h 25m 45 s).

<sup>18</sup> Esto me ha llevado a preguntarme continuamente ¿por qué Gabo, víctima de la persecución militar y estatal en los años setenta del siglo pasado y un hombre proclive a las ideas de la izquierda, reflejó sobre la institución castrense ese sentimiento de que es el garante del orden y no un actor más del desorden? En algún momento consideré que tal asunto podría deberse a la imagen de "identidad nacional" y de "pacificador" que han tenido las Fuerzas Armadas mexicanas, pues para esos momentos nuestro Nobel vivía en dicho país, al que conocía muy bien. Pero esta explicación no es del todo convincente, puesto que el filme gira en el escenario colombiano. También puede deberse a que en el mundo rural de los años 40 y 50, asolado por el conflicto armado entre liberales y conservadores, se tenía una imagen bondadosa del ejército, que era el llamado a pacificar las comunidades asoladas por la violencia partidistas. Tal vez por ello Gabo, quien proviene de aquellas generaciones, reflejó dichos sentimientos en su guion. Pero tampoco es que estemos ante un argumento contundente. Puede ser que se trate, simplemente, de un recurso dramático: presentar un actor armado pacificador, que tranquilice la situación con el fin de que el drama pueda desplazarse, en la última mitad de la cinta, de la peste pública al mundo privado de Edipo. Esta última explicación la veo más plausible.

Ahora bien, este ánimo de asumir el contexto colombiano en un filme que bien pudo valerse de otros espacio-tiempos más imaginados, no solo implicaba partir de un buen diagnóstico del conflicto, a tal punto que hiciera de la película un documento creíble para el espectador que vive de cerca esta realidad. Implica, por demás, un gran reto para los realizadores: el de llevar a las cámaras ese ambiente *maldito* de estar en tierra de nadie, de frontera bélica. Aquí vale la pena ampliar estas dos menciones generales.

En primer lugar, en torno al diagnóstico que legitime el filme, creo que se logró de forma acertada, lo que demuestra el buen conocimiento que han tenido del país tanto Gabo como Triana<sup>19</sup>.

Sobre lo segundo, los retos de producción, el director se aprovechó de las enseñanzas básicas del género bélico, más que trabajado en la tradición estadounidense, y aprovechando los conocimientos acumulados sobre cómo es la guerra en Colombia que le transmitieron los asesores militares, pudo reflejar la crudeza del conflicto en múltiples escenas. Es decir, este filme no evita mostrarnos lo descarnado de los combates en las cabeceras de los pueblos (lo que en Colombia se ha llamado "tomas guerrilleras") a pesar del gran reto que supone su grabación. También es importante señalar que en este punto la película que ahora analizo marcó, a mi modo de ver, una ruptura con la tradición cinematográfica nacional de reflejar la violencia política (*vid.* Rivera & Ruiz, 2010), en especial de los 40 y 50 del siglo pasado, eludiendo las escenas de los combates, puesto que, entre otras razones, no se tenían los recursos para tal fin. Esta película, en cambio, se centra en cierto momento en los detalles de los combates y no teme llevarlos a la pantalla, más allá de los golpes de efecto de las películas previas sobre la violencia. Por tanto, se puede decir, de cierta forma, que este filme es una de las piedras angulares sobre las que luego se va a construir todo

---

<sup>19</sup> Incluso Gabo no solo descolló como literato, recordemos sus inicios como periodista y ensayista. Creo, sinceramente, que él tenía claro los problemas de su país macondiano.

un género fílmico colombiano de gran éxito nacional e internacional: el bélico<sup>20</sup>.

Así las cosas, con estas gruesas columnas, el debate para el entendimiento de un conflicto armado se vuelve poderoso. Y nada mejor si a dicho debate se le agrega una semántica filosófica que gira en torno a la maldición, lo que nos remonta al mundo griego.

### **Iusnaturalismo cosmológico y la interpretación tradicional de la tragedia de Edipo-Antígona-Creon**

En una oportunidad escribí que el cine puede ser más que arte:

Esta propiedad expansiva del arte en general y del cine en particular ha permitido considerarlos como formas en las que las realidades (que son múltiples, complejas, inabarcables) se nos tornan, como por arte de magia, más reales (en el esplendor de su multiplicidad, complejidad e inabarcabilidad). Igualmente, por esta magia tan realista, es que muchos la consideran como un motor no solo de los gustos estéticos sino también de la razón práctica, en especial, como un medio de construcción de lo público. Esto supone, entonces, que el cine no solo puede generar “gusto” sino también reflexión tanto sobre cómo el cine se hace tal como sobre sus contenidos y narraciones. Y estas reflexiones pueden ser de todo tipo, en la medida que el cine no admite ataduras en cuanto a sus temas. Una de dichas reflexiones, la que nos convoca, es el cine y el derecho. (Botero, 2014, p. 9).

---

<sup>20</sup> No me extraña pues que ante esta *maldición y peste* de la violencia, Colombia sea un país productor de cine del conflicto armado que cada vez asume de mejor manera las escenas bélicas (especialmente del combate antiterrorista). Pienso en películas como “Golpe de estadio” (Sergio Cabrera, 1998), “La toma de la embajada” (Ciro Durán, 2000), “La primera noche” (Luis Alberto Restrepo, 2003), “Soñar no cuesta nada” (2006, dirigida por Rodrigo Triana, hijo de Jorge Alí y que participó activamente en “Edipo alcalde”), “La pasión de Gabriel” (Luis Alberto Restrepo, 2009), “Retratos en un mar de mentiras” (Carlos Gaviria, 2010), “Los colores de la montaña” (Carlos César Arbeláez, 2011), “El páramo” (Jaime Osorio, 2011), etc. Estos filmes, en diferente medida, claro está, cuentan con experimentados asesores militares, disponen de equipo militar para rodar, aprovechan los adelantos técnicos de efectos especiales y edición, etc.; aunque este nuevo género en crecimiento no siempre tiene el fin crítico-político que sí buscó la película *Edipo alcalde*.

Pues bien, sea el momento de indagar por esta película de Gabo/Triana en lo que respecta al mundo jurídico.

Sin pretender sentar cátedra en un tema más que tratado por la filosofía del derecho, la tragedia de Sófocles, junto a Antígona, son los ejemplos clásicos de manual de clases cuando se trata de explicar la escuela iusnaturalista cosmológica. Es por ello que, para atrapar al estudiante en la lógica del entretenimiento contemporáneo a la vez que permitirle el acceso a un conocimiento iusfilosófico, suelo citar y usar esta película para explicar aquel movimiento del derecho natural.

Sintetizando, el iusnaturalismo cosmológico ha sido presentado por la “tradición” iusfilosófica como aquel que planteó, en la Antigüedad, que hay una dualidad normativa entre un derecho natural de los dioses que se expresa en la *physis* dada y un derecho positivo que se expresa en el *nomos* construido por la voluntad humana. Sin embargo, el tema es mucho más complejo que esto.

Resulta que cuando el *nomos* escucha lo ordenado por la *physis*, todo dentro del *logos* que da unidad al universo, se desoculta para el mortal el *cosmos* u orden divino (dado que la *physis* se identifica con el *cosmos*), lo que trae consigo un orden no solo político (paz pública y estabilidad en el gobierno, en tanto la *polis* así se corresponde con el orden del universo), ni solo en el *oikos* (en el ámbito de lo privado que se manifiesta con un hogar en paz y próspero), sino incluso natural (las cosechas son buenas, los primogénitos y los animales nacen y crecen saludablemente, etc.). Si, por el contrario, el *nomos* humano desatiende la *physis* divina aparece la *hybris* (el error trágico fruto de la acción contraria a las leyes divinas) y con ella se desata el *loimos* (la peste o la calamidad), propias de la tragedia política y natural; dicho con otras palabras, todo empieza a ir mal.

¿Pero cómo poner esto en concreto al momento de enseñar dicha escuela a los futuros juristas? La forma tradicional consiste en explicarla a partir de dos tragedias que, tristemente, cada vez son de más difícil entendimiento para las nuevas generaciones: *Edipo Rey* y *Antígona*.



Es que la tragedia ha sido un excelente campo de análisis para la iusfilosofía, pero su valor va más allá de ser un medio pedagógico en este campo del saber jurídico. No en vano la tragedia era, además de un documento filosófico y ético pleno (Nussbaum, 2004, pp. 40-43), un documento “jurídico” de la cultura helénica (Vernant, 1972, pp. 295-317). Y la tragedia jurídica por excelencia era *Antígona*, pero esta no puede comprenderse, para nada, si se desconoce a *Edipo Rey*. Según la interpretación tradicional de ambas tragedias, determinada especialmente por la visión hegeliana de un enfrentamiento entre el Estado y la familia, fruto de la evolución del espíritu absoluto, el *quid* del asunto es el choque entre el derecho natural (*physis*), que está presente en el mundo que nos rodea, con el derecho humano (*nomos*) creado por la voluntad de los gobernantes. En este caso, Edipo y luego Creonte fueron castigados por su *hybris*. El asunto es más grave con este último, que ha sido visto por muchos lectores como un hombre perverso (por ejemplo: Schopenhauer, 2003, p. 310) y, de alguna manera, la película subsiste en esta mirada que aquí denominamos “tradicional”.

Pero esta lectura tradicional merece precisiones. En primer lugar, en el mundo griego no podemos considerar que había consciencia del enfrentamiento de dos sistemas jurídicos, puesto que no existía noción precisa del “derecho” que permitiese mostrar en su arte y complejidad tal conflicto, que es más cristiano e, incluso, moderno. Lo que se refleja más bien es la tragedia que se desata en el comportamiento humano cuando alguien hace una “interpretación” (contemporáneamente se usaría el término hermenéutico “traducción”)<sup>21</sup> de la *physis* para guiar su comportamiento pero sin saber a ciencia cierta si dicha “interpretación” realizada se corresponde con la verdadera voluntad de los dioses (Wallace, 2004, pp. 23-44). De esta forma, ante la falta de un criterio objetivo de validación moral del comportamiento, la persona no tenía más alternativas que dejarse guiar por el *nomos koinos* (que eran fundamentalmente las costumbres) y por las voces autorizadas de la época (como los sacerdotes y filósofos, incluyendo aquí a los sofistas, según cada caso), y justo allí emergía la posibilidad de caer en tragedia,

<sup>21</sup> En su sentido hermenéutico, que va más allá de un concepto de comunicación entre dos idiomas diferentes (Gadamer, 1997, pp. 475-486; Ricoeur, 2005).

en la medida que los dioses no temían castigar con severidad a quien se comportase como soberbio, esto es, a quien se exhibía a sí mismo como un buen lector-intérprete de la *physis* y que justo por ello se creía con el derecho a imponer su criterio, que podía estar errado, a toda costa. No olvidemos que “Zeus odia sobremanera las jactancias pronunciadas por boca arrogante” (Sófocles, 1981, p. 254). De esta forma, recrear cómo los dioses doblegaban fieramente al soberbio y orgulloso, logrando someterlo al *nomos*, permitió formar una nueva visión de *polis*, una más civilizada que militar, que se entronizaba en la Atenas democrática de la época de Sófocles.

Esto explica tanto el *ananké* de Antígona, quien pecó justo por soberbia al creerse y anunciarse como la voz de Zeus (esto es, del *nomos* divino), como el de Creonte, quien a pesar de ser igualmente castigado, continuó en el poder, puesto que, entre otras cosas, dejó en claro que gobernaba a los demás y se gobernaba a sí mismo bajo (su interpretación) de la ley (las costumbres aceptadas y el criterio autorizado), por más que Antígona la rechazase<sup>22</sup>. Ambos fueron castigados, pero de maneras diferentes<sup>23</sup>.

En segundo lugar, hay que sumar una imprecisión adicional en la interpretación tradicional: la *physis* no es un mundo jurídico. Ni siquiera da lugar a normas obtenidas del mundo natural, si por tal entendemos el que nos rodea y que obedece al principio de causalidad. Los griegos no eran tan ingenuos como para confundir, sin más, la descripción de la causalidad con la prescripción de la imputación moral. Otra cosa era que los griegos, analógicamente, buscaran ejemplos constantes del comportamiento moral deseado de comportamientos imputados a los

---

<sup>22</sup> Antígona se niega a considerar que el *nomos* alegado por Creonte a su favor sea tal, en consecuencia, no sería obligatorio a la luz de los dioses la prohibición de enterrar a su hermano. Dice ella: “No fue Zeus el que los ha mandado publicar, ni la Justicia (*Diké*) que vive con los dioses de abajo la que fijó tales leyes para los hombres. No pensaba que tus proclamas tuvieran tanto poder como para que un mortal pudiera transgredir las leyes no escritas e inquebrantables de los dioses” (Sófocles, 1981, p. 265, parág. 450).

<sup>23</sup> “Sófocles hace participar a Antígona y a su contrario Creón en la realización de su destino mediante el vigor de sus acciones, y el coro no se cansa de hablar de la transgresión de la medida y de la participación de ambos en su desdicha” (Jaeger, 1997, p. 259).

animales, pero como la experiencia nos lo enseña, desde tal metodología fácilmente se encuentran ejemplos para sostener dos posiciones contradictorias. Los griegos, en especial sus filósofos, no confundirían lo que pasa con lo que debería pasar (Finnis, 2000, pp. 70-82). La *physis* daría lugar a interpretar normas morales, que podrían traducirse como naturales en tanto se consideran como superiores a lo humano, pero no por ello son del mundo causal ni se reflejan necesariamente en el comportamiento de los animales y las plantas que nos rodean. En este sentido, considerar que en la tragedia griega hay un debate entre sistemas jurídicos, uno natural-descriptivo y otro jurídico-prescriptivo, es más una adaptación anacrónica que poco contribuye a entender la dureza del drama expuesto por los antiguos.

En tercer lugar, y no menos importante, es que no puede presentarse a Edipo o a Creonte como un monarca absolutista del siglo XVII y XVIII, ni mucho menos como a un legislador decimonónico. La principal fuente de obligaciones en el mundo griego no pasaba, como en nuestros días, por el derecho voluntario (Carpintero, 2005, pp. 29-57), sino por el derecho espontáneo, esto es, por el *nomos koinos* (las costumbres). En consecuencia, Edipo, por dar un caso, actuó no desde su voluntad, lo que le habría acarreado serios problemas con la comunidad, pues sería así blasfemo, sino con lo que el *nomos koinos* le permitía. El caso más claro está en Creonte. Su decisión de no enterrar a los traidores no fue fruto de su voluntad aislada. Era la costumbre a la que él se sometió, y lo hizo por dos motivos bien compartidos por los griegos. Uno, que al desconocer plenamente el contenido de los mandatos de la *physis*, lo que puede llevar a desatenderla en un caso concreto por error de interpretación, una forma de comportarse con cierta seguridad consistía en obedecer lo que otros ya habían obedecido desde tiempo atrás (*nomos koinos*) y que había generado resultados satisfactorios. Si a los dioses les fastidiase lo que otros continuamente hacían, ya se habrían manifestado en contra lanzando alguna maldición. Seguir los dictados ya generalmente aceptados era una forma rudimentaria de reducir la incertidumbre. Dos, la expedición de normas novedosas era mirada con inquietud, incluso miedo, por parte de la colectividad, puesto que la sabiduría y moralidad divina de dichas normas estaban por ser demos-

tradas. Creonte, por ejemplo, cuando invocó el *nomos* de no enterrar al traidor, estaba invocando una costumbre generalmente aceptada y, en consecuencia, calmaba así los ánimos de los tebanos. Creonte, justo por ello, estaba convencido de que obedeciendo cierto *nomos* obedecía la *physis*, la misma que ordenaba la continuidad, la tranquilidad y la seguridad en el gobierno.

Dicho con otras palabras, ante la necesidad de comportarnos para evitar la maldición, surgió una respuesta doble basada en la experiencia heredada: obedecer lo que se “observaba” en el comportamiento exitoso de los otros (es decir, la analogía moral) y obedecer las costumbres que se asentaron con el tiempo (*nomos koinos*). Así se creía que se evitaba la furia divina, una furia que no individualizaba, en tanto no estamos en épocas modernas y burguesas, sino que castigaba al grupo que rodeaba al transgresor, por lo cual la responsabilidad del actuar de uno era de la totalidad. La responsabilidad, tanto por activa como por pasiva, era colectiva, de la misma manera como lo uno se arropa en el todo, cosa común en la cosmovisión antigua<sup>24</sup>.

Sin embargo, el tema se complica mucho más cuando vemos que el griego, para simplificar su dolor (y así poder asumirlo con mayor tranquilidad), concluía que de todas maneras, toda respuesta ante el gran dilema de la vida ya estaba pre-escrito. Era el determinismo más radical. No importaba lo que se hiciera ni la intención: se era bendecido o maldito antes de nacer. Pero incluso ante este panorama tan desolador había algo que aparecía como dignificante, y esto era justo la médula del proceso formativo (*paideia*) del griego: asumir el *ananké* con honor, con gallardía, con la cabeza en alto, con la templanza que se exige del *nuevo* héroe de la *polis*, diferente al héroe homérico representado por Aquiles o Ajax. Allí era cuando el griego contemporáneo a Sófocles aplaudía al *nuevo* héroe, transmutación urbana de la figura de Odiseo

---

<sup>24</sup> No dejemos pues que nuestro sentido de la responsabilidad jurídica individual, profundamente burguesa, nos enceguezca. En la Antigüedad la responsabilidad era colectiva, cosa que traspasó las fronteras helénicas y lo vemos, por dar un caso conocido, incluso en el mundo hebreo. Recordemos, por ejemplo, que en Juan 9:2 los discípulos interrogaron a Jesús por la sanidad que este dio a un ciego: “Rabí, ¿quién pecó, éste o sus padres para que naciera ciego?” (Biblia, 1960, p. 1456).

(Naranjo, 1989), pero no a aquel que brillaba en el campo de batalla aunque “en el ágora lo vencían con menos que un dardo” (Naranjo, 1989, p. 49), no a aquel que rompía violentamente con un destino que lo asfixiaba mostrando en la lucha armada el odio y la crueldad, “el júbilo de vivir” (Nietzsche, 2010, p. 43), sino a aquel que sobresalía, en el ámbito de la *polis*, por la forma en que asumía la lucha agorística y la fatalidad. El ateniense de Sófocles aplaudía no el final feliz, como sucede en nuestros días por parte del espectador individualista, sino la actitud de la persona cuando enfrentaba su destino, fuese maldito o bendito, para vencer así a sus sombras, a la vez que afirmaba así los valores urbanos. La heroicidad ya no estaba en transformar el mundo con la fuerza de la voluntad, ni en reventar las cadenas pesadas que doblegan al héroe, sino en asumir con templanza el sino y, de esta manera, lograr equilibrar, con el sacrificio propio, la *physis* con el *nomos*, para bien de todos, de la familia, del clan, de la *polis* e, incluso, de la humanidad. Se trataba, pues, de ser héroe, pero ya no acorde con los viejos parámetros belicistas, propios del *pólemos* (guerra) de la época homérica, sino de una nueva forma de ser héroe en el marco de una nueva *polis* más civilizada (esto es, siendo más un ser dotado de virtud filosófica –*areté*– que de fuerza militar destructora) en el *agón* (debate o lucha) de la acción política del ágora. De esta manera, “el hombre trágico de Sófocles se levanta a verdadera grandeza humana mediante la plena destrucción de su felicidad terrestre o de su existencia física y social” (Jaeger, 1997, p. 260).

Edipo, sin el libre albedrío del moderno, transgredió con su *nomos* la *physis* y así mantuvo a la Tebas (tanto la griega como la andina) en su maldición. Esto explica por qué Edipo no alegó su inocencia basada en la falta de dolo, primero, porque este concepto está fuera del tiempo de Sófocles (Vernant, 1972, pp. 308-309) y, segundo, porque la tragedia no gira en torno a la culpabilidad de un homicidio sino sobre la tenencia de un poder que está maldito, lo que exige el sacrificio a cambio de la locura inicial del personaje –que se manifiesta en su apego desmedido al poder-saber y en creer que todo era fruto de una conspiración (Foucault, 1984, p. 50)–. Pero, a diferencia de la cosmogonía griega, el sacrificio de Edipo alcalde no da lugar en modo alguno a la superación de la

plaga, que para el caso de Colombia es la violencia. Una violencia que castiga a todos, en tanto no hay en la cosmovisión helénica, que llega incluso a Gabo/Triana, víctimas y victimarios. De allí, incluso, el valor metafórico de los delitos que dan lugar al enfrentamiento con la *physis*: el incesto (que pone en entredicho el surgimiento del héroe al ponerlo por fuera de los límites de lo humano, casi que como una bestia: Reig, 2012, p. 48) y el parricidio (que pone en entredicho su vinculación cultural al mundo de los hombres), delitos en los que, si se piensa bien, la víctima natural es también el victimario.

En consecuencia, hay siempre una esperanza para la *polis* de Sófocles, a diferencia de la de Gabo/Triana: que el propiciador de la maldición asuma el castigo. En este caso, Edipo cumplió en su propio cuerpo la sentencia que él mismo dictó para los asesinos de Layo. De esta manera, cuando el espectador griego vio a un Edipo destruido al ver sus pecados, terminó aplaudiéndolo como un nuevo tipo de héroe porque, además de cumplir con las exigencias míticas mínimas<sup>25</sup>, asumió en su cuerpo, sin darse excepciones, la condena que él había lanzado contra los asesinos de su padre. Asumió el destino con entereza riéndose, con complacencia, de la venganza de los dioses. No olvidemos que Edipo pudo, como juez-gobernante, cambiar, basado en las costumbres aceptadas, la sentencia que había lanzado con anterioridad<sup>26</sup>. Pudo, como ciudadano, alegar su desconocimiento de su filiación con Layo y Yocasta. Pudo argumentar a su favor la ley de la guerra, puesto que fue

---

<sup>25</sup> Rank, a partir del estudio de 15 héroes mundialmente conocidos (Sargón, Moisés, Karna, Edipo, Paris, Teléfo, Perseo, Gilgamesh, Ciro, Tristán, Rómulo, Herácles, Jesús, Sigfrido y Lohengrin), plantea unas exigencias mínimas en los relatos míticos sobre héroes que, de alguna manera, eran requeridas por quien escuchaba el relato para darle validez simbólica a lo narrado: i) existe un origen real o divino del héroe; ii) hay un oráculo o un sueño que anticipa la llegada del héroe, acompañado de una advertencia de peligro, generalmente hacia el padre; iii) el héroe-niño es abandonado a su suerte; iv) es salvado por personas de extracción humilde o por fuerzas naturales (como los animales); v) al crecer descubre su origen noble o divino, por lo que debe enfrentarse al padre; y vi) logra el reconocimiento de sus méritos. No obstante, justo por su condición de héroes, fácilmente transgreden el orden estatuido, por lo que en varias oportunidades terminan en la tragedia (Rank, 1961, pp. 79-80).

<sup>26</sup> Le dice el Corifeo a Creonte: "Eso has decidido hacer, hijo de Meneceo, con respecto al que fue hostil [Polinices] y al que fue favorable a esta ciudad [Eteócles]. A ti te es posible valerte de todo tipo de leyes, tanto respecto a los muertos como a cuantos estamos vivos" (Sófocles, 1981, p. 257, parág. 210-215). Los textos entre corchetes son agregados míos.

en un acto de combate que mató a su padre. Pudo, como cualquier otro ser humano, derruirse y buscar amparo en el llanto y la depresión.

En cambio, Edipo rey asumió su destino como un buen ciudadano (lo que nos recuerda la actitud de Sócrates en el diálogo “El Critón”) y un buen gobernante, puesto que se sometió a las órdenes que le eran contrarias en vez de someterse solo a las que lo beneficiasen. Edipo se castigó, para el bien de todos, respetando el *nomos* que impuso a la *polis*: se enceguació y se volvió a sí mismo un ser anónimo (algo que va más allá de la figura de un Edipo alcalde mendigo y que, por tanto, vivía de la compasión), “en el hombre doliente, sin más” (Jaeger, 1997, p. 262), deambulando ya en la película de Gabo/Triana en la gran ciudad que lo absorbió por completo (recordar el epílogo del filme en el que Edipo, ciego y mendigo, camina errático entre los vehículos en movimiento que están sonando sus bocinas). Su entereza, que choca con la experiencia que tenemos del político contemporáneo, nos hace ver con nuevos ojos la valentía de Edipo<sup>27</sup>, una valentía que reemplaza su locura inicial fruto de negar la evidencia que él mismo va descubriendo, y de esta manera Edipo, ya resignado, se nos convierte en todo un arquetipo para las culturas posteriores en tanto el mito puede ser moldeado por los seres humanos para la comprensión de su entorno en cualquier tiempo. Es por ello que el Edipo de Sófocles fue finalmente redimido por los dioses, al hacérselo presente como arquetipo universal, al volverlo inmortal en la cosmogonía<sup>28</sup>.

Igual sucedió con Creonte. La mirada tradicional iusfilosófica ha intentado “traducir” a términos modernos palabras antiguas con un sentido

---

<sup>27</sup> No olvidemos esa faceta del Coro en la obra de Sófocles: justo al momento de la cima del drama, elogia a Edipo por ser “salvador de la ciudad” a la vez que lo considera como “El más desafortunado y malvado de los hombres”.

<sup>28</sup> Sobre este punto en concreto, cómo Edipo, por su dolor, es el culpable de los males del mundo y luego de él se irradia la bendición “para Atenas”, *vid.* Jaeger (1997, p. 262).



intraducible<sup>29</sup>. Creonte, en la tragedia de Sófocles no era el enemigo odiado de Antígona. No era, tampoco, un ser que deseaba que su voluntad, por el mero hecho de ser tal, estuviese por encima de todo y que Antígona debía obedecer por su condición de mujer y de súbdita. ¿Cómo puede haber tragedia de este modo? Creo que estamos más cerca de la cultura helénica si aceptamos que Creonte alegó contra Antígona porque él se creía, igualmente, como un buen intérprete de la *physis*, puesto que no enterrar a los traidores era algo aceptado por las costumbres griegas. Es que no olvidemos que estamos en épocas en las que el intérprete debía “desocultar” lo justo y “descubrir” así la norma en la historia y las costumbres aceptadas. Que mal hacemos cuando extendemos nuestras categorías voluntaristas, propias del derecho positivo moderno, a aquellos que no la tuvieron.

Además, Creonte al considerarse a sí mismo como atado a la costumbre de no enterrar al traidor, aunque este fuese su propio sobrino, quedó en la misma posición de Antígona en cuanto ella alegaba la costumbre de enterrar al familiar muerto. Pero Creonte, al igual que Edipo, consideró que ni él ni nadie, ni el político ni su familia, podían estar por encima del *nomos koinos*. ¡Qué buena enseñanza para la política contemporánea!

---

<sup>29</sup> Nada mejor que esta advertencia de Vernant (1972, pp. 296-297): “Lo que es esencial, como ustedes saben, es el uso por parte del poeta trágico de un lenguaje que él no ha inventado, que él encontró hecho ya, y que convierte en necesario un estudio filológico para cada frase y para cada término, porque las palabras llevan un significado que no es traducible. Especialmente cuando estamos tratando con una cultura muy antigua, muy alejada de nosotros, no hay posibilidad de traducción exacta”. Y sigue: “Hay, por ejemplo, una palabra que se oye a lodo lo largo de la tragedia griega, y que es la palabra *diké*. Puedo traducirla como justicia, pero la justicia no es adecuada para *diké*. Uno tiene que haber visto todos los contextos en los que *diké* se utiliza en una variedad de situaciones, para comprender el significado por medio del lenguaje. E incluso esto, no es de importancia primordial, porque más allá de los estudios de los usos de un término, hay algo mucho más decisivo, y eso es lo que los lingüistas llaman hoy ‘campos semánticos’. En distintos vocabularios, legales, religiosos y políticos, tal y cual término se asocia con uno constelación, que forma un esquema definido con otro grupo de términos. Los poetas trágicos utilizan estos vocabularios de la ley, la religión y la política, jugando con las diferencias de los campos semánticos, contrastándolos para resaltar la ambigüedad de ciertas nociones. A menos que uno conozca estos campos semánticos de antemano, no puede comprender ciertos elementos cruciales”.



Entonces, ¿dónde está la tragedia en Sófocles? Creo que está en que los protagonistas se comportaron con arrogancia y, por ello, no supieron resolver correcta y humildemente el choque de normas morales, puesto que, repito, Creonte no estaba, como se quiere ver en la lectura que hemos llamado tradicional, en el “lado oscuro de la fuerza”. Sin embargo, para entender este punto primero hay que recordar que la tragedia griega era ante todo una puesta en escena para que el *demos* (pueblo de ciudadanos) pudiera juzgarse y educarse a sí mismo.<sup>30</sup> La tragedia era, pues, “un tribunal”.<sup>31</sup> Ahora bien, si una norma “desocultada” señalaba que al traidor no se le podía dar los ritos fúnebres propios de su clan y de la *polis*, pero otra igualmente “desocultada” estipulaba que era un deber rendir dichos ritos al familiar, ¿cómo resolver dicha la antinomia? Creonte y Antígona creyeron que esta se resolvía en un plano de jerarquía en el que “su” norma podía desplazar a la otra, y esto los llevó a la *hybris*, por su insolencia, terquedad y, en el caso de la joven, por su elección deliberada de su propia ruina creyendo que en ella se escondía la nobleza (Jaeger, 1997, p. 259)<sup>32</sup>. Es así como podría interpretarse la advertencia del Coro, que representa al *demos* de la *polis* en la tragedia, más allá de considerarse este apartado como un elogio, tal como lo ha pretendido ver la interpretación tradicional iusfilosófica:

CORIFEO (a Antígona): Famosa, en verdad, y con alabanza te diriges hacia el antro de los muertos, no por estar afectada de mortal enfermedad, ni por haber obtenido el salario de las espadas, sino que tú, sola entre

<sup>30</sup> La idea de que las tragedias de Sófocles eran “arte educador”, esto es, como medios para la educación de hombres tanto de su tiempo como del futuro, está en Jaeger (1997, pp. 252-253).

<sup>31</sup> “La tragedia representa, específicamente, una parte del establishment de un sistema de justicia popular, un sistema de tribunales en el que la ciudad como ciudad, respecto a los individuos como individuos, regula ahora lo que antes era una especie de debate entre las familias nobles. Un cambio que trae como resultado, el muy distinto sistema del arbitraje. La tragedia es contemporánea de la ciudad y de su sistema legal. En este sentido, uno puede decir que de lo que la tragedia está hablando es de ella misma y de los problemas legales que encuentra” (Vernant, 1972, p. 300). Dicho con otras palabras, la tragedia es una forma de meditar sobre lo que hace el ciudadano: resolver conflictos jurídico-morales.

<sup>32</sup> “La familia real te bana, sea en la persona de Edipo, Antígona o Creonte, arrastra consigo el de la comunidad entera destruyéndola por completo a causa de una ley que el héroe cree que debe imponer, porque piensa equivocadamente que se corresponde con el orden de los dioses, ya sea el del oráculo o el de la ciudad” (Reig, 2012, pp. 44-45).

los mortales, descienes al Hades viva y por tu propia voluntad. (Sófocles, 1981, p. 280, parág. 820)

Entiéndase bien. El Coro le advierte de los males que implica trabarse en su propia desgracia. Claro está que cualquiera se preguntaría cómo sería posible conciliar ambas normas en contradicción, la cual estaría representada en la figura de Dionisos (“portador en sí mismo de todas las contradicciones”: Colli, 2008, p. 27), un dios que, por demás, se encuentra más a gusto con lo femenino (Colli, 2008, pp. 15-24). Que no se nos venga ahora con que Sófocles fue el padre de la ponderación judicial como la forma de solucionar las contradicciones normativas. Simplemente, se expone que no hay salida fácil, y aquí precisamente

radica el origen más oscuro de la sabiduría. La presunción del conocimiento que se manifiesta en esa avidez por sacarle el jugo a la vida, a la vida entera con todas sus consecuencias, el extremismo y la simultaneidad de la contradicción, todo apunta a la totalidad, a la experiencia inenarrable de la totalidad. (Colli, 2008, p. 16)

Allí está la tragedia: una que le permite a los espectadores, de ayer y de hoy, examinar su propia justicia y sus propios dogmatismos en el límite contradictorio de su sabiduría. Pero en el caso de Antígona, a quien aquí vemos desde el lente de Dionisos, se suman algunos elementos adicionales que ya mencionamos con anterioridad: ella se consideró la boca de Zeus, y por eso chocó contra el altar de la justicia divina, a la vez que caminaba conscientemente a su propia ruina<sup>33</sup>.

En fin, Creonte no fue visto en el mundo helénico contemporáneo a Sófocles como el malvado transgresor de la moralidad, sino como un intransigente gobernante pero que, por lo menos, se sometió, en lo bueno y en lo malo, al *nomos*, esto es, a su “traducción” de la *physis* que creyó ver en las costumbres de su pueblo. Es por ello que, desde la justicia de los dioses, se le permitió continuar en el poder aunque solo: la famosa metáfora de la soledad del poder. Dicho con otras palabras, al ser un

---

<sup>33</sup> CORO [dirigiéndose a Antígona]: “Llegando a las últimas consecuencias de tu arrojo, has chocado con fuerza contra el elevado altar de la Justicia, oh hija. Estás vengando alguna prueba paterna” (Sófocles, 1981, p. 281, parág. 855).

gobernante que se sometió al *nomos* de su *polis*, logró una igualación de cargas deseada en la república [un gobernante que se sometió, como los demás, a las reglas] y logró así cierta *areté* y cierto equilibrio cósmico para Tebas. Sin embargo, al negarse a ponderar sus mandatos, a moderar su criterio, a juzgarse a partir de las contradicciones de la sabiduría, a resolver el enigma, cayendo así en el engaño (Colli, 2008, pp. 52-53), se vio castigado por normas que no entendía pero que creyó haber obedecido.

Así las cosas, en la visión antes dada, es claro que el talante del Creonte de Sófocles no está en el Creonte paramilitar de Gabo/Triana. Este último gira más en torno a la visión tradicional, tranquilamente modernizada. No obstante esto no dice nada malo de la película (a pesar de lo que sostienen Acosta, Pinilla & Rodríguez, 2000, pp. 157-166, quienes critican la cinta por sus diferencias con respecto a la obra griega), puesto que por las leyes de la creación estética el autor tiene todo el derecho de configurar a su antojo a sus personajes. Es el caso del sacerdote, interpretado por Jorge Martínez, cercano a la teología de la liberación, quien equilibra en la película la acción dramática de Tiresias, que no tiene correlato alguno en Sófocles<sup>34</sup>. Además de eso, en la cinta, el Creonte de Gabo/Triana es un astuto rival y *alter ego* de su sobrino Edipo, encaminado a buscar la perpetuación de sus privilegios que hereda de su cuñado Layo. Creonte, retórico como ninguno, luego de la muerte de su jefe (¿cómo sería él en tiempos de Layo?, silencio en ambas obras) pasó a ser el terrateniente más poderoso de la región y sus privilegios basados en la propiedad privada exigen la eliminación de aquellos que ponen en entredicho su posición. Sin embargo, Creonte es representado en el filme como un rico hacendado, un general de

<sup>34</sup> “Esta dicotomía entre el sacerdote y Tiresias se corresponde con la división entre *pólis* y *génos* que hemos trazado anteriormente. El lenguaje de Tiresias muestra el carácter fatal de la violencia y de la venganza que dominan en la Tebas colombiana; mientras que el cura católico propugna la reconciliación y la justicia que sólo es posible si existe el libre albedrío. Para Tiresias, la violencia es prueba de un orden superior e inmovible; para el cura, el único significado de todo es el caos” (Reig, 2012, p. 55). Además, piénsese en la dicotomía Edipo - Tiresias. El primero termina, de cierta manera, asumiendo –al finalizar la tragedia– el rol del segundo: ciego y mendigo. ¿Podría pensarse así que la dicotomía se resuelve asumiendo Edipo la figura misma de Tiresias? Claro está que entre ambos hay una notable diferencia: el rechazo que termina generando entre los tebanos el primero, y el respeto que se le tiene al segundo.

un ejército privado en búsqueda de venganza, pero no como un narco-trafficante hedonista (en el mal sentido de la palabra) que tanto abundan en las noches discotequeras de los Andes americanos. Creonte está arraigado en un territorio y trabaja la tierra que le da su riqueza. Él es parte de una región de la que se niega a salir por el conflicto. Se asume en él para defender sus propiedades y sus privilegios. Él es su tierra, más allá de una visión utilitarista, mercenaria y burguesa de quien solo busca riqueza al precio que sea.

Pero la maldición del talante del Creonte de Gabo/Triana, un Creonte algo más simplón que el de Antígona, radica en que está justo en convertirse en el señor de todo. La acumulación de poder, como bien se lo dice Edipo, será lo que desencadenará la nueva ola de violencia, la nueva maldición<sup>35</sup> de una Tebas andina que no se repuso ni siquiera con la acción de autocastigo del héroe-alcalde.

Dice Edipo en la película, mirando fijamente a su tío-cuñado:

El círculo se ha cerrado. Ahora tienes el poder que todo lo puede. Aquí está el asesino de Layo. Tiene sus culpas purificadas por tu sangre y la mía, y la de los muertos incontables de esta tierra de desgracias. Tienes

---

<sup>35</sup> Este aspecto ya bien lo detectó Vernant al momento de reflexionar sobre la cultura griega: "El ostracismo es una institución que consiste en el hecho de que en ciertos momentos del año, la asamblea del pueblo puede, sin ninguna razón, decidir expulsar como *pharmakos* a una persona que no ha cometido ningún crimen, pero que se ha elevado demasiado, que tiene demasiada buena suerte. La idea es que el que domina desde una altura demasiado grande, que tiene demasiada suerte, traerá alguna calamidad. Así, se le expulsa y, remarcablemente, la institución específica que no se da ninguna razón para su expulsión. Aquí no nos encontramos al nivel del procedimiento político. Nos encontramos más bien al nivel de los hombres que saben que son hombres, que la ciudad es la ciudad, y que cuando de repente se descubre que alguno se ha elevado demasiado alto, que ha controlado la ciudad demasiado tiempo, puede ser necesario expulsarlo como a una impureza, y a la mala suerte con él" (Vernant, 1972, pp. 300-301). Un ejemplo de ello ha sido Polícrates de Samos, narrado por Heródoto en sus *Historias*, quien estaba en la cima de su poder justo cuando cae ante sus enemigos, asunto que fue interpretado por los griegos con el sentido de que los que gozan de excesiva fortuna despiertan la envidia de los dioses.

las llaves que todo lo abren y todo lo cierran. La puerta de la guerra y las de la paz. Ese es tu castigo. (1h 32m 36s a 1h 33m 23s)<sup>36</sup>

Empieza una nueva –a la vez que repetida– historia de la maldición.

## CONCLUSIONES

Sea este el momento de racapitular lo dicho hasta el momento. La obra cinematográfica *Edipo alcalde* (1996) se constituyó en un hito del cine colombiano, a pesar de las justas críticas que se le han hecho, en especial por la dificultad de seguir el rastro a la profundidad de sus diálogos como a la multiplicidad de acentos presentes en una obra que no los permitía. Bien dijo un crítico: “Estamos ante una obra hermosa, sofocada por la envergadura de su propia ambición” (López, 2014, p. 49). Pero a pesar de ello, este filme da lugar a excelentes reflexiones en varios niveles, que la hacen muy buena para un cineforo. Aquí he expuesto algunas de esas reflexiones en dos frentes: el conflicto armado y el iusnaturalismo cosmológico.

Ahora bien, antes que nada, si bien es claro la vinculación entre el Edipo de Sófocles y el de Gabo/Triana, hay también serias diferencias que hacen de este último una obra independiente, con características propias. Una de ellas es justo que sirve de documento de análisis del conflicto armado colombiano en tanto la película permite diagnosticar, con agudeza, la tensión propia de los espacios de guerra a la vez que la complejidad de la lucha. Nos lleva, además, a algunas preguntas que no se solucionan plenamente en el filme: si la violencia es la maldición del destino, ¿cuál es el pecado que los colombianos están purgando con la guerra? ¿Quién es el “Edipo alcalde” que ha perpetuado la maldición? ¿Edipo alcalde es, simplemente, el ejercicio legal del poder? (*vid.* Sai, 2007, pp. 70-71). Otra tiene que ver con la distancia que hay en la forma de mostrar el trasfondo iusfilosófico de la *physis* y el *nomos*,

---

<sup>36</sup> La cámara es otra forma de comunicación que no ahondaremos en este artículo por cuestión de espacio. Ramírez y Muñoz (2007, p. 146) exponen que esta afirmación [“el círculo está cerrado”] está en relación con diversas tomas de 360º (esto es, circulares) del director, en especial aquella en la que Edipo dicta la sentencia contra los asesinos de Layo (22m 51s a 24m 06s).

que queda en claro en la forma de representar a Creonte, si se compara la tragedia con el filme.

En este sentido, la película, de un lado, permite la comprensión de los elementos más relevantes de un pensamiento, que por lejano en el tiempo, se le hace difícil de comprender a los juristas contemporáneos: "Trazar un paralelismo entre el *Edipo* de Sófocles y el de Triana resulta un medio privilegiado para subrayar no sólo el aspecto político, sino también otro que ha pasado más desapercibido: el existencial" (Ramírez & Muñoz, 2007, p. 149). En ese sentido, la película actúa como un buen intermediario en el tiempo entre la *physis* griega y la guerra civil colombiana, permitiendo captar los elementos más relevantes de una escuela iusfilosófica que, por demás, ha sido malinterpretada por las constantes reducciones interpretativas a las que se ha visto sometida con el paso de los años. Pero, de otro lado, la película comporta la continuidad de la interpretación tradicional de la tragedia que le da sustento, y gracias a su análisis podemos dejarle en claro al espectador que esta visión tradicional debe ser revisada o, por lo menos, puesta en evidencia, a pesar de su popularidad. La forma, pues, en que se asume Creonte dista mucho en ambas obras, pero allí radica algo importante: la capacidad creativa de cada obra de arte, incluso cuando está fundada en otra anterior. Los textos, definitivamente, se comunican entre ellos, asunto denominado por Kristeva (1978, pp. 187-226) como intertextualidad (Allen, 2000); pero el valor de dicho diálogo está, para nosotros, en que no se reproducen sin más (ver el análisis de la intertextualidad de la obra de Gabo/Triana en Sai, 2007).

Finalmente, solo basta decir que queda en el aire final de la película un aire gris, desesperanzado, aire que se mantiene en buena parte de las películas colombianas sobre la violencia: Colombia está maldita.

La película plasma una concepción del mundo colombiano como la tierra de la desgracia, un lugar en el que no hay oportunidad para la felicidad, ni para la conducta civilizada, o para el sacrificio razonable, donde el discurso cristiano es arrollado por la necesidad de supervivencia y donde nadie actúa con libertad, incluso si tiene un poder efectivo. (Ramírez & Muñoz, 2007, p. 150)

No obstante, esperemos, y permítaseme decirlo, que seamos capaces de entender, gracias al cine que nos refleja (Rivera & Ruiz, 2010), que no estamos condenados a la maldición de la violencia. Tal vez el pecado que la desata es creer que no hay otras alternativas.

## REFERENCIAS

- Acosta, M., Pinilla, X. & Rodríguez, M. (2000). *La "tragedia" de la realidad colombiana*. Tesis de grado para optar al título de comunicador social y periodista, Universidad de la Sabana, Bogotá, D. C.
- Allen, G. (2000). *Intertextuality*. Londres: Routledge.
- Álzate, C. (2014). Gabriel García Márquez y el cine. *Kinetoscopio*, 24 (107), 13-18.
- Biblia (1960). *La Santa Biblia*. Londres: Reina-Valera.
- Botero, A. (2014). Prólogo. En A. Botero (Ed.), *Cine y derecho* (pp. 9-12). Medellín (Colombia): Universidad de Medellín.
- Cabello, M. (2004). Edipo alcalde: Sófocles a través de los ojos de Gabriel García Márquez. *Especulo: Revista de estudios literarios*, 27. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/edipoal.html>
- Carpintero, F. (2005). Voluntad, Ausencias, y normas: el sustrato histórico del positivismo en el Derecho. *Dikaiosyne*, 15, 29-57.
- Colli, G. (2008). *La Sabiduría Griega*, t. I, 3ª ed. Madrid: Trotta.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1972). *L'Anti-Oedipe: capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions Minuit.
- Finnis, J. (2000). *Ley natural y derechos naturales*. Buenos Aires: Abeledo Perrot.
- Foucault, M. (1984). *La verdad y las formas jurídicas*. Trad. Enrique Lynch. Barcelona: Gedisa.
- Gadamer, H. (1997). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- García Márquez, G. (1996). *Noticia de un secuestro*. Barcelona: Mondadori.
- García Márquez, G. (2003). *La bendita manía de contar*. Barcelona: Debolsillo.
- Gómez, J. (2011). Los estudios de derecho y cine. En R. Aguilera & J. Gómez (Eds.), *Derecho y política a través de las artes narrativas: Desarrollos didácticos y curriculares* (pp. 11-26). Monterrey (México): CECyTE NL-CAEIP.
- Jaeger, W. (1997). *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.



- Kristeva, J. (1978). La palabra, el diálogo y la novela. En J. Kristeva, *Semiótica* (pp. 187-226). Madrid: Espiral.
- López, L. (2014). García Márquez y Sófocles en el cine: Edipo Alcalde. *Portal Clásico: Cultura clásica, historia y mitología*. Disponible en: <http://portalclasico.com/garcia-marquez-y-sofocles-en-el-cine-edipo-alcalde>
- López, Y. (2014). Edipo Alcalde, de Jorge Alí Triana. Sófocles a la colombiana. *Kinetoscopio*, 24 (107), 49-50.
- Morais, R. (2015). Poder e saber em Edipo Rei. *Direito & Práxis*, 6 (10), 201-232. DOI: 10.12957/dep.2015.12630
- Naranjo, J. A. (1989). Dos heroísmos. *Revista Universidad Nacional* (Medellín, Colombia), 26, 48-57.
- Narváez, J. (2012). *El cine como manifestación cultural del derecho*. México: Tirant lo Blanch.
- Nietzsche, F. (2010). La rivalidad homérica (1872). En F. Nietzsche, *Cinco prólogos para cinco libros no escritos* (pp. 41-50). Trad. Alejandro del Río Herrmann. Madrid: Arena Libros.
- Nussbaum, M. (2004). *La fragilidad del bien: fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*. (2ª ed.). Madrid: Machado libros.
- Osorio, O. (s. f.) Entrevista con Jorge Alí Triana: El inventor de la farsa trágica tropical" (en línea). Disponible en: [http://www.cinefagos.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=57:entrevista-con-jorge-aliriana&catid=103&Itemid=128](http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=57:entrevista-con-jorge-aliriana&catid=103&Itemid=128) (consultado 11-12-2014).
- Puello Santis, C. C. Edipo Alcalde (s. f.) (en línea). Disponible en: <http://novevistas.com/2014/05/29/edipo-alcalde/> (consultado 29-10-2014).
- Ramírez, C. & Muñoz, R. (2007). *Forma, estilo e ideología en diez películas colombianas*. Bogotá, D. C.: Universidad Santo Tomás.
- Rank, O. (1961). *El mito del nacimiento del héroe*. Trad. Eduardo A. Loedel. Buenos Aires: Paidós.
- Reig, M. (2012). La creación del espacio trágico en la obra de Gabriel García Márquez: una lectura sofoclea. *Synthesis*, 19, 43-61.
- Rengifo, J. (1995a, 31 de octubre). De los griegos a Macondo. *El Tiempo*. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-437596>
- Rengifo, J. (1995b, 1º de noviembre). Edipo Alcalde. *El Tiempo*. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-445798>
- Ricoeur, P. (2005). *Sobre la traducción*. Buenos Aires: Paidós.



- Río, J. (2013). *El cine según García Márquez*. La Habana: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), la Cinemateca de Cuba y la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV).
- Rivaya, B. & De Cima, P. (2004). *Derecho y cine en 100 películas. Una guía básica*. Valencia (España): Tirant lo Blanch.
- Rivera, J. & Ruiz, S. (2010). Representaciones del conflicto armado en el cine colombiano. *Revista latina de comunicación social*, 65, 503-515. doi: 10.4185/RLCS-65-2010-915-503-515.
- Román, A. (s. f.). Edipo: entre la palabra y la imagen. Disponible en: <http://www.angelroman.net/2013/09/25/edipo-entre-la-palabra-la-imagen/>
- Sai, L. (2007). Edipo alcalde: relectura edípica de Alí Triana. *Revista Escena*, 30 (61), 67-75.
- Schopenhauer, A. (2003). *El mundo como voluntad y representación*, vol. 1. Trad. Pilar López. Madrid: Trotta.
- Semana (1996, 16 de septiembre). Edipo alcalde: Un guion forzado para una gran cinematografía: resumen el paso del trágico héroe de Sófocles por tierras colombianas. *Semana*. Disponible en: <http://www.semana.com/cultura/articulo/edipo-alcalde/30144-3>
- Simons, M. (1998, febrero). García Márquez on Love, Plagues and Politics. *The New York Times Book Review*, 21, 23-25.
- Sófocles (1981). *Tragedias*. Madrid: Gredos.
- Thury, V. (2009). El cine, ¿nos aporta algo diferente para la enseñanza del Derecho? *Academia: Revista sobre Enseñanza de Derecho*, 7 (14), 59-81.
- Venegas, W. (1997). García Márquez rey. *La nación digital*. Disponible en: <http://www.nacion.com/viva/1997/noviembre/04/espec2.html>
- Vernant, J. (1972). La tragedia griega: problemas de interpretación. En R. Macksey & E. Donato, *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre* (pp. 295-317). Barcelona: Barral.
- Wallace, R. (2004). Νόμος/Φύσις: The Anti-Democratic Context. En A. Pierris (Ed.), *Φύσις and Νόμος. Power, Justice and the Agonistical Ideal of Life in High Classicism. Proceedings of the Symposium Philosophiae Antiquae Quartum Atheniense July 4<sup>th</sup> - July 12<sup>th</sup>, Part 1: Papers* (pp. 23-44). Patras (Grecia): Institute for Philosophical Research.