

Estrategia de contravisualidad del cine colombiano en la película *Matar a Jesús* (Mora Ortega, 2018)

Countervisuality Strategy in Colombian Cinema in the Film *Killing Jesus* (Mora Ortega, 2018)

Estratégia de contravisualidade no cinema colombiano no filme *Matar a Jesús* (Mora Ortega, 2018)

JOHN JAIME HURTADO CADAVID

PhD en progreso en Estudios Culturales y Literarios Latinoamericanos. Actualmente, investiga el cine comunitario de comunidades marginadas en Colombia. Su última publicación fue «Los estereotipos en el capitalismo gore: la rentabilidad de la violencia en la serie de Netflix *Narcos* (2015)», de 2024. Recientemente, participó en el I Congreso de Cine del Siglo XXI en la Universidad de las Artes de Yucatán en 2024; y en el congreso *Thresholds: Disciplinary Crossroads* en Georgetown University, también en 2024.

**Estrategia de contravisualidad del cine colombiano en la película
Matar a Jesús (Mora Ortega, 2018)**

Countervisuality Strategy in Colombian Cinema in the Film *Killing Jesus* (Mora Ortega, 2018)

**Estratégia de contravisualidade no cinema colombiano no filme
Matar a Jesus (Mora Ortega, 2018)**

John Jaime Hurtado Cadavid

Universidad Estatal de Ohio, Columbus, Estados Unidos

Hurtadocadavid.1@osu.edu (<https://orcid.org/0009-0003-6366-0196>)

Recibido: 22-01-2025 / Aceptado: 21-04-2025

<https://doi.org/10.18800/conexion.202501.003>

RESUMEN

Este texto argumenta que *Matar a Jesús*, de Laura Mora Ortega (2018), representa una ruptura con la tradición que encasilla al cine colombiano como cine de violencia, lo que ha consolidado un régimen de visualidad que estereotipa a los colombianos. Primero, aborda un análisis comparativo de las películas colombianas en las últimas tres décadas para diferenciar la apuesta narrativa de Mora Ortega. Luego, realiza un análisis textual para exponer cómo su lenguaje cinematográfico propone un régimen de *contravisualidad* que expone la formación de nuevas subjetividades con el poder de interpelar a los espectadores sobre las posibles respuestas ante el mal en su entorno. Así, este artículo analiza cómo Mora Ortega utiliza los paisajes urbanos de una ciudad marginada y las relaciones entre víctimas y victimarios para explorar dinámicas de duelo,

resiliencia y la formación de nuevas subjetividades que renuncian a la venganza como respuesta moral ante el daño.

ABSTRACT

This text argues that *Killing Jesus*, directed by Laura Mora Ortega (2018), represents a break from the tradition that confines Colombian cinema to narratives of violence, a tradition that has consolidated a visual regime stereotyping Colombian people. First, it presents a comparative analysis of Colombian films from the past three decades to highlight Mora's unique narrative approach. Then, it conducts a textual analysis to reveal how her cinematic language proposes a *countervisuality* regime that exposes the formation of new subjectivities capable of challenging viewers to reflect on possible responses to the presence of evil in their environment. Thus, it analyzes how Mora Ortega uses the urban

landscapes of a marginalized city and the relationships between victims and perpetrators to examine dynamics of grief, resilience, and the creation of new subjectivities that reject vengeance as a moral response to harm.

RESUMO

Este texto argumenta que *Matar a Jesús*, dirigido por Laura Mora Ortega (2018), representa uma ruptura com a tradição que restringe o cinema colombiano a narrativas de violência, consolidando um regime visual que estereotipa os colombianos. Primeiro, apresenta uma análise comparativa de filmes colombianos das últimas três décadas para destacar a abordagem narrativa singular de Mora Ortega. Em seguida, realiza uma análise textual para revelar como sua linguagem cinematográfica propõe um regime de *contravisualidade* que expõe a formação de novas subjetividades capazes de desafiar os espectadores a refletirem sobre possíveis respostas ao mal em seu entorno. A análise explora como Mora Ortega utiliza as paisagens urbanas de uma cidade marginalizada e as relações entre vítimas e agressores para examinar dinâmicas de luto, resiliência e a criação de novas subjetividades que rejeitam a vingança como resposta moral ao dano.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS /
PALAVRAS-CHAVE

Cine colombiano, cultura visual, subjetividad en el cine, resiliencia social,

contravisualidad, *Matar a Jesús* / Colombian cinema, visual culture, subjectivity in cinema, social resilience, *countervisuality*, *Killing Jesus* / cinema colombiano, cultura visual, subjetividade no cinema, resiliência social, *contravisualidade*, *Matar a Jesús*

Según la académica y crítica de cine Juana Suárez (2017), la violencia es el paradigma dominante del cine colombiano (p. 308). Esto responde a las tendencias de los artistas de representar su contexto social en las claras etapas del país, marcadas por diversos conflictos armados, como la lucha entre conservadores y liberales, los enfrentamientos entre el Estado, las guerrillas y paramilitares, y el combate contra el narcotráfico. Principalmente por los problemas estructurales del país en seguridad y narcotráfico en las décadas de los ochenta y los noventa, los cuales posibilitaron el surgimiento posterior de películas comerciales de ficción relacionadas con estos tópicos —especialmente con el cine de Víctor Gaviria—, el cine nacional ha entrado en un campo visual que se vincula con la violencia, los sicarios y los narcos, lo cual se sigue explotando en el cine reciente. Por ejemplo, al decir de la especialista en cine latinoamericano Carolina Rocha (2018), en la segunda década del siglo XXI los directores y guionistas se inclinaron por volver al pasado violento de Colombia, especialmente al narcotráfico, en producciones como *Narcos*, de 2015; *American Made*, de 2017; y *Loving Pablo*, también de 2017 (p. 363). Estas produccio-

nes explotan un potencial comercial de la marca violenta, que se puede instalar en el imaginario cultural gracias a imágenes que cosifican a los sujetos, posicionándolos en un régimen de verdad acomodado a las necesidades capitalistas del entretenimiento, como el poderío de los narcos, la cultura del sicariato y la prostitución en medio de la debilidad del Estado. Esto ha conformado un régimen de visualidad, que el teórico de la cultura visual Nicholas Mirzoeff (2011) define como una práctica discursiva que tiene efectos materiales al permitir a una autoridad clasificar, segregar y definir lo que es correcto a partir de ciertas imágenes (p. 3). Dichos efectos se relacionan con la imposición de paradigmas visuales que se presentan como evidentes —en este caso, el paradigma histórico de la violencia como norma— y que conserva el potencial de pegarse en los espectadores como una marca registrada de la cultura colombiana. Sin embargo, el mismo Mirzoeff también recalca que los sujetos subyugados buscan estrategias para reclamar su derecho a mirar y a transformar cómo son vistos por otros, contestando a la autoridad que los representa y proponiendo nuevas formas de narrarse (2011, p. 4). De esta manera, surgen estrategias de contravisualidad que se convierten en herramientas de resistencia ante tal régimen de visualidad, y se estimulan procesos creativos en los que se plasman mundos alternativos centrados en un sentido propio de justicia visual.

Si bien en un país como Colombia, que ha sufrido tantos conflictos, sería natural

pensar que algunas formas de visualización se centren en subjetividades violentas, actualmente es más interesante explorar cómo ese contexto ha permitido el surgimiento de estrategias que contestan a una forma de visualidad del cine colombiano. Es decir, se trata de investigar cómo las nuevas representaciones cinematográficas pueden aportar a la constitución de un nuevo régimen de contravisualidad para exponer el valor del cine colombiano y de las formas de vida que pueden surgir o re-formularse en el país. Entre esas películas está *Matar a Jesús*, de Laura Mora Ortega (2018), con la cual surge la posibilidad de pensar una transformación en el cine colombiano al re-enunciar los paisajes audiovisuales que han forjado subjetividades marcadas por la violencia. Asimismo, la película reclama un derecho a mirar la verdadera realidad de la gente como la clave para una política democrática (Mirzoeff, 2011, p. 4) que incluya a los marginados o victimizados y sus procesos de tramitación del duelo por la pérdida de sus seres queridos. Por ello, este texto argumenta que Laura Mora Ortega construye un nuevo lenguaje para explorar las relaciones entre víctimas y victimarios, que, lejos de demandar un perdón como respuesta moral ante el daño, sugiere una forma de lucha contra los deseos de venganza que perpetúan la guerra en el país.

Para hacerlo, se construye una corta genealogía del cine colombiano comercial de ficción desde la década de los noventa, para agrupar *Matar a Jesús* dentro de una

nueva ola de cine nacional. Luego, se analizan las estrategias de contravisualidad en la película con base en la transformación de la subjetividad de la protagonista, su relación con el territorio y su rechazo de la venganza. Por último, se explora cómo estas estrategias pueden ayudar a los espectadores a reflexionar sobre el conflicto en el país y el duelo de las víctimas. Con ello, se concluye que, si bien la violencia puede formar parte del contexto de la película, no es el elemento central, sino que permite ambientar una nueva forma de narrar en el cine colombiano, en la que la interpelación al espectador sobre las formas de vida y el potencial de los ciudadanos de convivir sanamente están siempre en juego. Así, Laura Mora Ortega propone una estrategia de contravisualidad que contesta la marca de los últimos años del cine nacional como violento, ilustrando las luchas de sujetos heridos por la guerra por vivir en paz. Para ello, la directora inaugura un tipo de cine político centrado en la construcción de subjetividades situadas en contextos de exclusión, cuya estética no reside en la representación explícita de la violencia, sino en la transformación de las subjetividades que se niegan a reproducirla como espectáculo, lo que contribuye a la renovación de las lecturas críticas y a la expansión de los horizontes interpretativos del cine nacional.

Breve acercamiento al cine colombiano actual

Según Juana Suárez (2017), «most films produced between 1990 and 2005 were

characterized by hyper-representations of drug-related violence, an apocalyptic vision of Colombia (“no future”), obscene language, and locations in marginal zones» (p. 317). Por ejemplo, la década de los noventa está marcada por *Rodrigo D. No futuro* y *La vendedora de rosas*, ambas de Víctor Gaviria (1990, 1998), que muestran la realidad de los espacios violentos en los barrios populares de Medellín y cómo se convive con la muerte y la intolerancia en una ciudad que discrimina y marginaliza. Del mismo modo, la primera década de siglo XXI resalta el cine de narcos; en ese momento, surgen producciones como *Rosario Tijeras*, de Emilio Maillé (2005), *Sumas y restas*, de Víctor Gaviria (2005), y *El arriero*, de Guillermo Calle (2009), o producciones de televisión como *El cartel*, dirigida por Luis Alberto Restrepo y Gabriel Casilimas, y creada por Andrés López (Palacio, 2008), que ahondan en la problemática del negocio de las drogas y representan, por medio de imágenes de violencia espectacular, una suerte de identidad nacional corrompida y tomada por el narcotráfico que alardea del poder de los narcos, el sicariato y las bombas.

En estas películas, se representa lo que Slavoj Žižek (2008) denomina una forma de violencia subjetiva, que se refiere a la perturbación del estado normal de las cosas (p. 2), y cuyos agentes y consecuencias son fácilmente identificables. Adicionalmente, Žižek también señala que estos hechos esconden una forma de violencia

objetiva que logra normalizar esa violencia subjetiva. Una de esas formas es la violencia sistémica, que se relaciona con el sistema político y económico dominante en los territorios donde ocurre (p. 2), lo que posibilita la emergencia de una ideología que, en este caso, se alinea con la explotación capitalista alrededor de la violencia. Dicha mercantilización ha sido definida por Valencia (2010) como una forma de capitalismo *gore*, con el cual señala al poder del capitalismo para hacer de la violencia y el uso predatorio de los cuerpos y la muerte un producto rentable (p. 15). Es decir, tanto la violencia subjetiva como la sistémica, a través de imágenes con violencia explícita, estimulan un régimen de visualidad que, como lo define Nicholas Mirzoeff (2011), se basa en discursos hegemónicos sobre fenómenos sociales —considerados tercermundistas—, y despliega imágenes que buscan normalizar la violencia y la respuesta vengativa en ciertos territorios (p. 3). Esto, en última instancia, conserva el poder de establecerse como «la realidad» en el público que lo observa, y las industrias hegemónicas lo usufructúan (Valencia, 2010, p. 36). Los narcos, los incultos, los violentos son marcas que condicionan la forma en que los colombianos son vistos a través del cine, máxime cuando un público ve en ese estigma la posibilidad de compararse y sentirse a salvo de no pertenecer a esos estilos de vida.

De esta manera, el cine de la década de los noventa y algunas producciones de la

primera década del 2000 proporcionan un régimen de visualidad que se asimila con lo violento, al responder a estructuras sociales que demarcan un contexto de *precaridad* [*precarity*] inducida. Según Judith Butler (2009/2010), esta *precaridad* exagera la vulnerabilidad de ciertos cuerpos —por falta de infraestructura médica, educativa o de oportunidades de empleo—, y los hace más susceptibles de perpetrar actos de violencia subjetiva o de ser interpretados como sujetos menos valiosos que pueden ser fácilmente dañados (p. 46). Así, las películas en este periodo resaltan espacios marginales y la vulnerabilidad de ciertos cuerpos —victimizadas— en medio de un Estado débil, incapaz de protegerlos. Por tanto, generan un régimen de visualidad alrededor de la violencia sistémica como una representación ideológica, lo cual permitiría la emergencia de un estereotipo del que las industrias hegemónicas del cine obtienen réditos, debido a la explotación de ese tipo de violencia regionalizada. Con ello, la violencia espectacular en el territorio colombiano, enmarcado dentro de una ideología capitalista e históricamente señalado como el centro del narcotráfico mundial, posibilita la emergencia de prejuicios, al reproducir imágenes estereotipadas de la cultura colombiana.

Sin embargo, Mirzoeff (2011) también plantea que la contravisualidad surge desde ciertas comunidades como un desafío directo a este régimen, ofreciendo estrategias alternativas para desmante-

lar el poder de las estructuras visuales hegemónicas, con las cuales se pueda construir un nuevo realismo para enfrentar la autoridad de la visualidad sistémica (p. 5). El autor la describe como una práctica con la cual dichas comunidades no solo buscan resistir, sino también crear nuevas formas de mirar, así como narrativas visuales que rechacen las jerarquías impuestas. Es decir, reclaman su derecho a mirar y, con ello, a plantear cómo son mirados por otros. Ejemplo de esto son las representaciones de las luchas de los esclavos afrodescendientes e indígenas por su liberación y la imagen de sus héroes, que buscan un nuevo realismo alineado con su propia historia; las representaciones de la guerra; la emergencia de movimientos sociales en busca de nuevos procesos democráticos; la producción sostenible y las prácticas culturales centradas en el género. Todas ellas buscan reposicionar la mirada de dichas comunidades, sus visiones sobre problemáticas mundiales, y narrar cómo se relacionan con los espacios en los que surgen. De esta manera, las formas de contravisualidad «no se plantean como una oposición, sino como un derecho, el “derecho a mirar” de maneras múltiples, y de repensar las visualidades históricamente en sus operaciones de clasificación, separación y estetización» (Moreno Acosta, 2021, p. 5).

Una forma de empezar con estos procesos de transformación de la visualidad imperante en la década de los noventa y

la primera década del 2000 es un tipo de cine que se realiza paralelamente en los primeros diez años del siglo XXI, en el que surgen

representaciones culturales centradas en valores (derechos humanos, justicia, libertad). Esto da pie a un nuevo cine basado en la visibilización de temas como la marginación, el desarraigo, los problemas íntimos, la violencia, la pobreza, la desigualdad, en síntesis un cine de la conflictividad, del diario vivir, un cine político no militante (rasgo que corresponde con otros casos latinoamericanos) (Alvarado Duque, 2018, p. 267).

Es decir, empiezan a poner en escena problemáticas culturales relacionadas con la violencia subjetiva y sistémica en Colombia, lo que permite la emergencia de imágenes con potencial de contravisualidad, con la cual, en palabras de Mirzoeff (2011), se busca redefinir los términos en los cuales es entendida la realidad (p. 24).

En este grupo, podrían mencionarse películas como *La primera noche*, de Luis Alberto Restrepo (2003), en la que se exploran las luchas de las víctimas de desplazamientos forzados más allá del acto violento por el que deben abandonar sus tierras, así como su enfrentamiento con una ciudad agreste; o *Los viajes del viento*, de Ciro Guerra (2009), en la que se escenifica el poder de la música y el paisaje locales como un ejemplo de te-

máticas descentralizadas en la violencia. Sin embargo, es en la segunda década del mismo siglo cuando las producciones cinematográficas tienden más a representar las desigualdades sociales y las formas en que las poblaciones las enfrentan. Con ello, se alejan aún más de la representación del paisaje como algo exótico y de la violencia como algo típico del cine colombiano. Así, las películas que surgen en este periodo se diferencian de las producidas en la década de los noventa: la violencia subjetiva y sistémica no es el eje central del discurso. Por el contrario, sientan las bases sobre las cuales se puede ensamblar un nuevo registro visual en un momento dado (Mirzoeff, 2011, p. 28). En este caso, se trata de la relación entre el ser humano y su territorio, y cómo se enfrenta a violencias sistémicas o a quienes las representan históricamente. Por ejemplo, producciones como *El vuelco del cangrejo*, de Óscar Ruiz Navia (2010), *La sociedad del semáforo*, de Rubén Mendoza (2010), *Los colores de la montaña*, de Carlos César Arbeláez (2011), o *La sirga*, de William Vega (2012), por mencionar solo algunas, dan cuenta de una necesidad de visualizar otro mundo aparte del narcotráfico, que muestra la vida de la gente que lucha diariamente por vivir en espacios marginados. Sin embargo, estas películas todavía carecen de un análisis íntimo y crítico de la transformación de las subjetividades de los personajes.

Esta forma de visualizar los espacios y la cultura colombiana con elementos na-

rrativos más ricos se inaugura más fuertemente con *El abrazo de la serpiente*, de Ciro Guerra (2015). Esta es una película en la que, a través de elementos identitarios de una población indígena colombiana y dentro de espacios oníricos, el director logra denunciar una forma de violencia sistémica relacionada con la apropiación de conocimiento indígena, dentro de un mundo donde la fantasía y la realidad se entrelazan para enriquecer el relato. De esta manera, la película deja de lado la violencia como algo representativo y la utiliza como medio contextual para narrar una historia que resalta la forma de vida y el conocimiento de una comunidad indígena que resguarda un saber ancestral. Asimismo, *Los nadie*, de Juan Sebastián Mesa (2016), muestra el poder de la juventud aventurera en Medellín y las posibilidades que la ciudad entrega para luchar contra la marginación. Esta película ejemplifica un contraste directo con los caminos posibles para los jóvenes en Medellín que *Rodrigo D. No futuro* (Gaviria, 1990) y *La vendedora de rosas* (Gaviria, 1998) describen. En ella, la violencia sistémica no apaga los sueños de los personajes y permite, a través del relacionamiento de los amigos, contrarrestar la muerte y buscar futuros posibles, lo que propone nuevas visiones de la manera de relacionarse de los jóvenes con el país y su historia. Es decir, se genera una disrupción del régimen de visualidad de la violencia por medio del arte como elemento que logra interpelar y quizá condoler al otro.

En este grupo, también podrían ingresar películas como *La tierra y la sombra*, de César Acevedo (2015), *Siembra*, de Ángela Osorio y Santiago Lozano (2016), y *Monos*, de Alejandro Landes (2019). Si bien la violencia es, en ocasiones, explícita en las películas, la estructura narrativa va mucho más allá del culto al capitalismo *gore* y la normalización de imágenes sangrientas que funcionan como tecnología de seducción visual. Por el contrario, problematizan procesos de subjetivación en ambientes conflictivos desde un punto de vista más íntimo, en comparación con el cine de las décadas anteriores. Sin embargo, es con *Matar a Jesús*, de Laura Mora Ortega (2018) —y posteriormente con *Los reyes del mundo*, de la misma directora (Mora Ortega, 2022)—, cuando los elementos narrativos empiezan a centrarse más en dinámicas sobre la génesis social de los sujetos, el perdón, la convivencia y, sobre todo, la autorreflexión sobre las vidas de otros. Con ello, se posibilita al espectador preguntarse por la formación de un sujeto que crece en contextos conflictivos, lo que sobrepasa el acto físico violento y propicia diálogos en torno a las posibilidades de reconciliación en el país, al enfrentar cara a cara a víctimas y victimarios para reposicionar su futuro.

Dicho contexto social, llevado al cine, está claramente marcado por el acuerdo de paz entre el Gobierno colombiano y el grupo guerrillero FARC en 2016. Esto les ha permitido a los cineastas explorar estrategias narrativas que indaguen por las

secuelas de la guerra, especialmente en temas relacionados con la subjetividad de las víctimas y sus posibilidades de obtener reparaciones y garantías de no repetición. En palabras de la experta en literatura y cine latinoamericano María Helena Rueda (2019):

En la Colombia donde se debate la perspectiva de un posconflicto tras el acuerdo de paz con las FARC, el cine ha jugado un papel importante tanto en el movimiento retrospectivo de recuperar la memoria del horror, como en el acto concurrente de brindar elementos para procesar las pérdidas dejadas a su paso por el conflicto, con su carga de dolor, incertidumbre y preguntas sobre el futuro (p. 101).

Esto permite formular que las producciones actuales sobrepasan las estrategias del cine comercial violento para generar cuestionamientos en torno a cómo, desde espacios precarios, pueden surgir respuestas no violentas, rompiendo con un régimen de visualidad que ha marcado el cine comercial nacional. Esto se logra con la exposición de las posibilidades de subjetivación de víctimas y victimarios, ahondando en sus opciones de formarse como ciudadanos dentro de contextos que no los condicionan a ser violentos *per se*, sino donde pueden contestar la violencia sistémica que los relega y estigmatiza como agentes violentos. Así, con esta forma de cine, se puede construir un régimen de contravisualidad para lu-

char contra las marcas estigmatizantes que imponen los discursos hegemónicos sobre los cuerpos precarios, al centrarse en elementos reflexivos con respecto a la historia colombiana, a cómo nos relacionamos con ese ambiente violento y cómo nos moviliza.

Estrategias de contravisualidad en *Matar a Jesús*¹ (Mora Ortega, 2018)

La ópera prima de Laura Mora Ortega obtuvo diversos premios a nivel nacional e internacional:

En el 39 Festival de La Habana, recibió el Premio a mejor ópera prima, el premio Casa de las Américas a mejor largometraje de ficción y el Premio Glaubert Rocha Prensa Latina; en el Festival de San Sebastián recibió el Eroski de la Juventud y el LX Signis de la Crítica, así como la Mención especial Kutxabank-Nuev@s Directories y la Mención especial premio FEDEORA; en el Festival de Chicago ganó el premio Roger Ebert; en el Festival de Huelva obtuvo el premio Wofest a la mejor realizadora, y ganó dos premios en el Festival de El Cairo (Correa y Hamon, 2018, p. 127).

Estos reconocimientos han permitido a la directora ganarse un nombre en la escena internacional y, al mismo tiem-

po, mostrar a nivel mundial que el cine colombiano transgrede los estereotipos impuestos al cine nacional. En palabras de Laura Fattori (2022), la película «depicts a picture of an outraged (yet hopeless) contemporary Colombian society for which violence, fear, and indignation are constant emotions in face of the State's abandonment» (p. 97). Es decir, muestra las luchas de las víctimas por retomar una vida dentro de un contexto que los margina y que, en ocasiones, los deja a la deriva. Incluso la misma directora comenta que «esta no es una película de pillos o narcotraficantes, es una historia que reflexiona sobre las víctimas en Colombia» (Restrepo, 2018, párr. 14). Para este fin, la directora paisa ahonda en la subjetividad de dos personajes que representan a víctimas y victimarios en un territorio que, después del auge del narcotráfico, ha sido estigmatizado como violento: la ciudad de Medellín. En lugar de presentar a los personajes desde una perspectiva externa o distante, Mora Ortega propone una mirada íntima y subjetiva desde el punto de vista de Paula —Lita—, utilizando primeros planos y resaltando sus emociones y dilemas éticos de manera visceral. De esta manera, posibilita al espectador ver su confusión, impotencia y tristeza por el asesinato de su padre a manos de un sicario de nombre Jesús. Para ello, genera un espacio dialógico en el que los protagonistas se enfrentan a sus emociones.

¹La directora comenta que «en 2004, viviendo fuera del país, tuve un sueño en el que me encontraba con un chico de mi edad y me decía: yo me llamo Jesús y maté a su papá» (Restrepo, 2018, párr. 5). De ahí surge el nombre de la película.

De hecho, la directora menciona que, cuando Lita ve a Jesús, la protagonista «se plantea ese dilema moral y ético de cómo es matar a un hombre y se acerca a este chico con este fin, solo para descubrir que él es una víctima más de una sociedad muy corrupta» (Haemmerli, 2019, 00:00:49-00:00:57). Es decir, ambas subjetividades colisionan dentro de un espacio conflictivo desde el cual pueden surgir reflexiones íntimas tanto para ellos como para los espectadores, lo que los aleja de la violencia física que tiende a deshumanizar a las víctimas y a los perpetradores de la violencia.

Dicho esto, este texto propone que *Matar a Jesús* contesta a un régimen de visualidad en el cine colombiano alineado con el capitalismo *gore*, proponiendo una contravisualidad con nuevos elementos narrativos alejados de la violencia espectacular. Esto lo logra indagando y escenificando el proceso de elaboración del duelo de la víctima —Lita— y sus respuestas contra la violencia subjetiva y sistémica que ha padecido; un duelo, como menciona la socióloga colombiana María Teresa Uribe de Hincapié (2003), «a partir del cual sea posible encontrar formas de convivencia con quienes han producido grandes sufrimientos a otras personas» (p. 10). Es decir, explora cómo, en medio de una situación que ha exacerbado la vulnerabilidad ontológica de la víctima, pueden surgir respuestas éticas alejadas de la venganza. De esta forma, Mora Ortega logra construir una nueva visualidad

con elementos reflexivos con el potencial de trasladarse a los espectadores.

Para analizar las formas de contravisualidad de la película, se abordan tres elementos fundamentales: la transformación de la subjetividad de Lita, su relación con el territorio y su rechazo de la venganza.

Transformación de la subjetividad de Lita

La posibilidad de transformar la subjetividad de Lita parte del cruce físico y emocional con Jesús, el asesino de su padre. Con ello, se pone en debate su génesis social y el tipo de comunidad al que cada uno pertenece y en el cual son reconocidos: Lita forma parte de un ambiente universitario de clase media; Jesús es habitante de un barrio marginado y se convierte en sicario. Para analizar su encuentro, es pertinente seguir a Stuart Hall (1996/2003) y su definición de subjetividad, con la cual se refiere a los procesos internos y relacionales a través de los cuales los individuos se perciben como sujetos, es decir, como agentes con sentido de sí mismos y del mundo (p. 20). Esto plantea un movimiento constante en el que el sujeto —en términos hegelianos—, a través de la experiencia, se transforma en algo diferente de lo que es, atravesando también por lo que no es. Es decir, está en una permanente renovación de sí mismo, incorporando también su negatividad y condición de finitud, según

sus facultades, posibilidades y experiencias concretas (Nancy, 2014, p. 47). Así, se abre la posibilidad de analizar cómo las relaciones conflictuales también posibilitan la transformación de una subjetividad en un espacio-tiempo determinado en el que el sujeto responde a ambientes precarios que lo marginan.

Siguiendo esta línea, el sociólogo francés Michel Wieviorka (2001) menciona que el sujeto contemporáneo

es la capacidad que tiene la persona de actuar creativamente, de constituirse su propia existencia, de comprometerse, de hacer elección; pero también, la capacidad para no ser prisionero de las normas, de la ley, del grupo. El sujeto además es el reconocimiento que le hacen a una persona otros que también son sujetos. Igualmente, es la capacidad de estar en relación con los demás. Aunque se trate de una relación conflictual con los otros. El sujeto se constituye en la relación interpersonal entre dos sujetos y también en la relación intercultural, social (p. 339).

Esta es una definición que permite explicar que la transformación de la subjetividad está enlazada con la relación interpersonal de los sujetos y el espacio

en el cual surgen o se posibilitan sus experiencias. Dicho de otro modo, el espacio conflictivo en el que emerge el sujeto también forma parte integral de su constitución como sujeto-agente —aquel que puede participar políticamente como ciudadano—. En el caso de *Matar a Jesús*, la interacción entre Lita y el asesino de su padre, dentro de una ciudad que alberga muerte, permite ese ambiente conflictivo desde el cual ambos protagonistas pueden explorar lo que son, cuestionarse lo que pueden hacer y tomar decisiones para devenir otros².

Siguiendo estos elementos, la transformación de la subjetividad de Lita se fundamenta en tres aspectos. El primero es el reconocimiento de la vulnerabilidad ontológica del otro, que, según Judith Butler (2009/2010), revela una posición de *precariedad* [precariousness], la cual «viene de que somos seres sociales desde el nacimiento, dependientes de los demás, de instituciones y entornos sociales que cobijan nuestras necesidades» (p. 43). Así, la sujeción a la precariedad implica asumir que el cuerpo y la salud psicológica pueden ser dañados por otros. Esta situación se ejemplifica en casa de Jesús cuando, después de ser robada y golpeada, él limpia las heridas físicas de Lita (Mora Ortega, 2018, 01:17:28), lo que contrasta con la imposibilidad de curar

² Jesús, incluso como perpetrador de la violencia subjetiva, sería entonces una víctima de la violencia sistémica que lo conduce, por las condiciones de *precariedad* exacerbada en las que ha vivido, a convertirse en asesino. Lita, por el contrario, es víctima de una violencia sistémica, pero se enfrenta a la opción de devenir una perpetradora de violencia subjetiva.

las heridas emocionales que le causó. Adicionalmente, en la misma escena, hay un acercamiento a la vida íntima de Jesús, al explorar parte de su génesis social. La mención de la muerte de su hermano, «el único amigo que lo aconsejaba» (Mora Ortega, 2018, 01:18:07) y el toque de Lita a sus heridas en la cabeza son un acercamiento a la vida personal de Jesús, lo cual lo humaniza. Dicho cruce representa una contravisualidad, ya que reclama el derecho a mirar las secuelas de la guerra tanto en víctimas como en victimarios, y propone un escenario en el que ambos se entrelazan para intentar limpiar sus heridas, reconociendo su vulnerabilidad como sujetos.

El segundo aspecto es el autorreconocimiento de condiciones afectivas desde la infancia que han posibilitado ambientes propicios para el amor y la admiración, y una posterior comparación con las posibilidades de otros. Esto es planteado por Axel Honneth (1992/1997) como una primera forma de reconocimiento recíproco, que surge de la familia como primer eje de fortalecimiento de lazos afectivos y ayuda a forjar las oportunidades de autoconfianza del sujeto (p. 114). Un ejemplo de esto es la escena de la visita de Lita a la casa de la madre de Jesús, en la cual sobresale un altar a su otro hijo asesinado y, en general, una familia amplia celebrando las novenas de Navidad (Mora Ortega, 2018, 01:10:28). Esta escena se compone de planos medios y *eyeline match* de Lita a las luces, los adornos y el

árbol de Navidad mientras la familia se abraza. Es una situación que contrasta la familia feliz de un asesino con la tristeza de la familia de la víctima. Sin embargo, al salir de esa casa corriendo, Lita mira la agenda de su padre, ve su foto y llega a su casa a decorarla con adornos navideños, como reclamando el derecho de su familia a rehacer su espacio (Mora Ortega, 2018, 01:11:45). Es decir, su familia destrozada no puede estar por debajo de la familia del perpetrador de su padre ni perder la felicidad de estar juntos. Dicho de otro modo, estas luces representan la resiliencia de una familia que enfrenta las consecuencias de los daños causados por la violencia, lo que también funciona como estrategia de contravisualidad, al proyectar el valor de la familia como eje fundamental de apoyo de las víctimas. Así, Mora Ortega pone en relación el reconocimiento del amor familiar como eje del soporte emocional del sujeto, y que, en cualquier espacio social, por marginado que parezca, existen espacios para la convivencia.

En tercer lugar, la transformación de la subjetividad de Lita se posibilita gracias al reconocimiento de una comunidad de valor que, para Honneth (1992/1997), se fundamenta en la solidaridad con los otros. Este tipo de reconocimiento se centra en el valor de las ideas y la fortaleza de facultades concretas. El reconocimiento de dichas características permite fortalecer el honor social, pues resalta las cualidades morales como conduc-

ta de vida, acordes con una moralidad construida socialmente. Estas, representadas en un sujeto, conducen a potenciar los ideales sociales (p. 157). En el caso de Lita, este honor social se basa, principalmente, en el autorreconocimiento de los valores morales aprendidos de su padre y que deberían ser transmitidos a la sociedad. Esto se logra en la película con el recuerdo constante de este hombre como alguien íntegro que no querría que su hija manchara sus manos con violencia. Por ejemplo, desde el inicio, a través de focos suaves, primerísimos primeros planos y un *eyeline match* desde la postura de la protagonista, se observa a su padre, desde los pasillos de la universidad, dictando una clase en un salón (Mora Ortega, 2018, 00:05:11). Esto marca la admiración de Lita por un hombre inteligente y respetado por sus estudiantes. Además, su conversación con su padre en el auto antes de su asesinato evidencia una relación jovial, de confianza y amor fraternal. Por último, la agenda del padre muestra su compromiso con la familia en las fechas navideñas, delineando un hombre entregado a sus seres queridos. Es decir, su agenda representa un impulso moral para Lita (Mora Ortega, 2018, 00:18:02). A través de la figura de este hombre y los objetos que lo representan, la directora propone una contravisualidad al exaltar la vida y el amor como cualidades heroicas. Se trata de una situación que contrasta con algunas películas comerciales sobre el narcotráfico, centradas en el capitalis-

mo *gore*, en las que el narco se presenta como el héroe capaz de poner de rodillas a un país. Por el contrario, *Matar a Jesús* pone en escena a un ser humano común, que ama a su familia y cuya mayor fortaleza y legado son sus valores.

Con estos elementos, se puede vislumbrar cómo la constante interacción con los demás, los cuales pueden estar en contraposición o generar daño a una forma de vida, es parte de la tensión del sujeto-agente con su entorno. Es un entorno en el que se convierte en otro y reconoce, formula o reclama su capacidad de actuar. Así, Lita y Jesús son sujetos en contienda; cuerpos que se juntan para reformular sus subjetividades heridas. Esto se logra manteniendo una tensión identitaria entre ambos, que colisiona para posicionar al espectador en medio de un ambiente tosco o quizá inaceptable, pero que lo interpela para indagar por las emociones y procesos de ambos personajes. Dicha construcción tiene que ver con las formas en las que se acercan los cuerpos de Lita y el sicario de su padre, que se muestra como cuerpo sintiente y con una subjetividad construida bajo un espacio violento:

De este modo, la película nos sumerge en un meollo esencialmente antropológico: la cuestión del encuentro con el Otro. Todo encuentro está teñido de ese vértigo entre miedo y asombro que nos produce enfrentarnos con la diferencia. Ahora bien ¿qué ocurre

cuando nos identificamos con el Otro, más aún, cuando ese Otro es lo que consideramos lo más abyecto? [...]. El encuentro humaniza (Gonzales, 2022, párr. 11).

Con ello, la estrategia de contravisualidad en la película permite cuestionar la vida de los espectadores, sus propios procesos de subjetivación y respuestas ante la violencia que han padecido en sus entornos. Dicho de otro modo, la película de Mora Ortega permite enfrentarse a ese otro abyecto, que, por el mal que causa, «debería» ser expulsado de la ciudad o ser extinguido. Sin embargo, la fortaleza de la directora está en proponer que algunas cualidades de ese otro abyecto, como su capacidad de asesinar, pueden emerger en una víctima que siente deseos de venganza al ser abandonada a su suerte —mayormente por el Estado—. En paralelo, Mora Ortega genera un ambiente en el que el espectador puede identificarse con el dolor de Lita, pero también puede llegar a rechazar su deseo de venganza. Es decir, la directora insiste en que existen respuestas diferentes a la violencia para convivir con las secuelas del daño.

Relación con el territorio

A nivel general, la película presenta elementos de denuncia de formas de violencia sistémica, ya que apunta a cómo las demandas de verdad y justicia de las víctimas no son escuchadas por las agencias estatales (Mora Ortega, 2018, 00:12:58). Y

es que Lita se ve involucrada en un ambiente de venganza que se exagera por la ineptitud del Estado en la investigación de la muerte de su padre. Ella es una víctima sin esperanzas de justicia que termina envuelta en la misma red violenta que la lleva a ser una posible victimaria. Esto es ejemplificado al espectador particularmente en la escena en el juzgado (Mora Ortega, 2018, 00:20:19), en la cual, con movimientos rápidos y desesperados de la cámara en mano, y a través de temblores constantes y abruptos, se vislumbra la impotencia, el temor y la rabia de la protagonista —y de la directora—. Esta impotencia es crucial en la película, porque representa una incapacidad de agencia, planes destruidos y un futuro incierto, lo que demuestra la exacerbación de la *precaridad* de las víctimas por la incapacidad del Estado de dar respuestas claras sobre su caso.

Ahora bien, a nivel particular, el delineamiento del entorno territorial es crucial para acercarse a la propuesta de contravisualidad de Mora Ortega. *Matar a Jesús* se rodó completamente en la ciudad de Medellín, en espacios representativos como la Universidad de Antioquia, el centro, los barrios populares y los miradores. Contrario a las representaciones visuales de la ciudad como un entorno que alberga solo violencia, prostitución y drogas —como frecuentemente ocurre en las representaciones del narcotráfico—, como en la serie *Narcos* (Newman *et al.*, 2015-2017), esta película apela al valor en la co-

tidianidad³ por medio del reconocimiento de los espectadores locales de espacios emblemáticos que los posicionan como posibles protagonistas de la historia. En ese camino, la representación de Medellín se aleja de los clichés asociados a la ciudad como espacio para la explotación del capitalismo *gore*, para mostrar una ciudad que, aunque alberga desigualdades, es vívida y revela gran belleza paisajística, debates académicos y talentos de los jóvenes que la habitan.

Ahora bien, la película pone en debate cómo se transforman los espacios para las víctimas después de sufrir un daño. Por ejemplo, para Lita la universidad deja de ser un lugar de aprendizaje, encuentro político y de relacionamiento con amigos, para convertirse en un espacio frío y desolado. Esto se muestra en las escenas en las que Lita vuelve al aula donde solía ver a su padre dictando clase, pero ya no encuentra un profesor apasionado dirigiendo a los estudiantes. Adicionalmente, tal ruptura con los espacios que frecuentaba el padre también transforma la relación de Lita con la ciudad y sus amigos. Es decir, Mora Ortega explora

some neorealist themes, such as the social ‘paralysis,’ or stagnation of life, in which social dynamics come

to an abrupt halt, causing characters to internalize feeling of hopelessness, loss, and a lack of purpose in all their social and personal activities (Fattori, 2022, p. 97).

Esto permite comprender por qué después del asesinato de su padre la cara de Lita no vuelve a mostrar emociones de felicidad. Su estado «petrificado» en sus reuniones con sus amigos en la universidad demuestra que ya no es un lugar de fiesta o diversión. Esto es ejemplificado en una escena larga —que dura 1 minuto y 27 segundos—, en la cual la música extradiegética empieza a ser importante para relacionar los espacios con la mente de Lita (Mora Ortega, 2018, 00:22:45). En medio de una música triste que empieza tenuemente, la directora usa la cámara lenta para mostrar el contraste emocional entre Lita y sus amigos. Con esta escena, la directora intenta mostrar el dolor de una víctima y cómo se imposibilita el disfrute de su vida en espacios coloquiales y de gran significado antes del hecho violento, lo que propicia la reflexión del espectador sobre el dolor de los demás.

Por otro lado, se narra la transformación de la experiencia de Lita en la ciudad, la cual inicia al cruzarse con Jesús. Esto le permite a la protagonista visitar nuevos

³ Mora Ortega comenta que parte de su estrategia de filmación se basó en que las personas de los barrios formarían parte de la película de diversas maneras. Para ello, tuvo que entender las dinámicas barriales e involucrarlos en el proceso. Por ejemplo, menciona que «hubo chicos que trabajaron en el departamento de artes, los extras y figurantes de todas las escenas fueron chicos de los barrios. Entonces, también se apropiaron mucho de la película» (Haemmerli, 2019, 00:07:09–00:07:20). Esta estrategia también supone una forma de contravisualidad, al permitir que los habitantes del barrio se vean en la pantalla y visualicen su actuar dentro de ella.

espacios de la urbe y experimentar otras formas de relacionamiento con ella, especialmente desde los miradores, ciertas calles y barrios populares. Por ejemplo, la directora expone los paisajes particulares de la ciudad y cómo los jóvenes interactúan con ellos. Esto lo hace gracias a un *truck*, donde la cámara en movimiento capta el *gravity bike* de los jóvenes que, en sus bicicletas, toman las calles y retan el peligro mientras la ciudad, al fondo, los ve descender hacia sus fauces (Mora Ortega, 2018, 01:08:20). Esta relación ciudad-jóvenes a través de este deporte de alto riesgo demuestra el valor de prácticas juveniles diferentes al sicariato. Es decir, son tecnologías de conocimiento en la ciudad superiores al asesinato y la muerte, que se convierten en estrategias de contravisualidad para mostrar los talentos de seres normalmente marginados, que reclaman su derecho a ser vistos de otras formas.

Adicionalmente, hay un momento crucial para entender el lazo de Lita con la ciudad y su relación con la transformación de su subjetividad. Después de ser robada y golpeada, y de perder sus instrumentos fotográficos y la agenda de su padre (Mora Ortega, 2018, 01:13:46) —lo que ilustra que los deseos de venganza pueden conducir a una pérdida mayor—, Lita acude a Jesús para buscar a los ladrones e intentar recuperar sus pertenencias. En este sentido, es claro que Lita acude a Jesús porque reconoce en él el mal necesario para vengarse y recu-

perar el objeto que le dejó su padre. Sin embargo, mientras recorren el barrio, y observa las casas y la gente departiendo, ella tiene la posibilidad de reconocer la capacidad de Jesús de hacer daño y rechaza convertirse en cómplice e impulsora de más violencia. Esto es propiciado al ver a su agresora como una persona que también comparte con otros, es decir, por el reconocimiento de su vulnerabilidad ontológica. Así, su interacción con Jesús y la ciudad es una forma de negociación con las tensiones violentas que propone el territorio y las relaciones que en él se entablan. Estas formas de relación en la ciudad muestran que, en la película, «la acción y la experiencia convierten al territorio en una arena de tensiones-negociaciones, y en donde los sujetos, independientemente de las normas y los consensos, construyen también sus propias formas de habitar, sus significados» (Moreno Acosta, 2021, p. 4). Con ello, se persigue una forma de contravisualidad, al construir memorias de sitios y relaciones personales que movilizan respuestas políticas diferentes a la violencia, pues la relación con el territorio y las posibilidades de forjar respuestas ante lo que en él sucede tiene que ver con «comprender cómo las memorias y visiones vienen a ser elementos integrantes de una práctica política sostenida y coherente» (Escobar, 2008/2010, p. 262). Tal decisión es un ejemplo en la película de sucesos que incentivan una reflexión con el potencial de subvertir deseos de venganza y transformar la subjetividad de Lita.

Rechazo de la venganza

Si, como menciona Mirzoeff (2010), una de las potencialidades de la contravisualidad es propiciar imágenes que contesten modos de identificación histórica (p. 223), que, en el caso del cine colombiano desde la década de los noventa, suponen visualidades atadas al capitalismo *gore*, la propuesta de Mora Ortega es escenificar cómo podrían formarse lazos sociales alejados de la venganza como herramienta de duelo⁴. Este es un reto en Colombia, ya que, como menciona María Teresa Uribe de Hincapié (2023), «en la vida social y pública, el haber sido o el creerse víctima pareciera darle al sujeto el derecho moral a convertirse en victimario» (p. 22). Para contrarrestar esto, algunas de las escenas que permiten hilar el rechazo de la venganza con los elementos de transformación de la subjetividad de Lita son las que ponen en relación las profesiones de ambos protagonistas: Lita desde la fotografía y Jesús desde el sicariato. Para ello, el mirador, que Lita conoce gracias a Jesús, se convierte en el escenario en el que ella empieza a indagar por la vida y génesis social del victimario. En referencia a su trabajo, y reflejando que su función social

ha sido relegada a la marginalidad, Jesús le confiesa: «Yo hago lo que me pongan a hacer». Así, el mirador empieza a convertirse en un lugar de encuentro e intercambio emocional, máxime cuando Lita muestra su cámara fotográfica a Jesús y le explica cómo se usa: «Usted enfoca y dispara» (Mora Ortega, 2018, 00:52:29), con lo cual hace referencia a la similitud del trabajo del fotógrafo con el del sicario, que apunta y dispara su arma⁵.

Esta escena contrasta con la posterior curiosidad de Lita de aprender a disparar un arma. Las instrucciones de Jesús, al entregarle su arma, son estas: «Eso hay que ser en la cabeza y con odio; si no, no hace nada» (Mora Ortega, 2018, 01:06:17). Estas palabras permiten a Lita —y al espectador— conocer lo que pensó el asesino de su padre antes de dispararle, mientras ella, consternada, termina vomitando. Con ello, se presenta un contraste entre odio y náusea, el cual es otra estrategia narrativa de Mora Ortega para poner en relación la mente del asesino y la víctima, dejando ver que el cuerpo de Lita reacciona con repulsión ante el odio que le enseña Jesús. Así, estas escenas definen los roles del asesino y del artista, y ponen

⁴ La posibilidad de tramitar el duelo de Lita está condicionada por dos hechos: la incapacidad del Estado de darle respuestas concretas sobre la muerte de su padre y su oportunidad de investigar por su cuenta las razones de su asesinato. Así, es la búsqueda de verdad y una posible venganza lo que impulsa sus acciones. Sin embargo, a medida que se enfrenta con la realidad de Jesús y sus mundos se entrelazan, es la asimilación del otro, con su génesis social, lo que le posibilita transitar sus deseos de venganza.

⁵ Esta escena funciona también como una denuncia de la directora al apoyo a las artes y a su valor creador, en contraposición al poder destructivo de las armas. Todo esto sucede en un mirador, lugar de encuentro en el que la ciudad, de fondo, es culpable del abandono tanto a las víctimas, en sus demandas de verdad y reparación, como a los victimarios, que se convierten en desechos transformados en asesinos confabulados con la policía (Mora Ortega, 2018, 00:54:54), lo que aumenta la desesperanza de las víctimas.

en consideración el resentimiento de una sociedad que no discrimina los conocidos y desconocidos al momento de asesinar. Sin embargo, demarcan cómo Lita empieza a resistirse al odio y cómo su cuerpo lo repele. Escenifican una forma de resistencia a la violencia.

La exposición de las emociones de Lita continúa cuando ella y Jesús bailan abrazados (Mora Ortega, 2018, 01:21:58). En esta escena, la música se mezcla con el sonido ambiente y el uso de la cámara lenta con primerísimos primeros planos de ambos. Lita, recostada en el hombro de Jesús, permite al espectador preguntarse por si es una escena sobre el perdón o sobre dejar ir la necesidad de asesinarlo. Esto se soporta también con un plano general de la calle, cuando desaparece la masa y quedan solo sus cuerpos (Mora Ortega, 2018, 01:22:30). Además, la música extradiegética permite al espectador preguntarse por lo que pasa en el interior de la mente de Lita, quien está suspendida en el abrazo con Jesús. Así, esta escena representa una forma de contravisualidad, porque conduce al espectador a un ambiente onírico alejado del espacio violento, en el que es posible cuestionarse por el reconocimiento del otro y su vulnerabilidad. Es decir, este abrazo marca una transformación de un viaje emocional que se ha ido fraguando a lo largo de la película y que culminará en el enfrentamiento entre Lita y Jesús.

No obstante, hay un elemento que vuelve a traer a colación el odio de Lita: ocurre

cuando, en la casa de Jesús, encuentra un recorte de periódico con la foto de su padre, lo cual le recuerda que Jesús es un asesino (Mora Ortega, 2018, 01:24:10). Lita entra en una crisis emocional y termina destruyendo incluso la foto del hermano de Jesús, lo que es un símil con respecto a la destrucción de la familia y el valor de los muertos para las familias de víctimas y victimarios. Con esta escenificación, se muestra la rabia como algo posible, pero su objetivo es potenciar la decisión final de Lita de no asesinar a Jesús. Es decir, Mora Ortega abre la puerta a sentir rabia en medio de un espacio íntimo en el que se cruza el valor de los seres queridos. Sin embargo, con la decisión final de Lita, subraya el rechazo de la violencia como respuesta moral ante el daño.

Tal respuesta se ejemplifica cuando Lita toma el arma del asesino de su padre y la apunta hacia él, enfrentándolo y haciéndolo aceptar lo que hizo (Mora Ortega, 2018, 01:31:19). Jesús, dirigiendo el arma a su cabeza, le dice: «Matame, que tengo 10 pirobos detrás de mí y prefiero que seas vos... ¿Vos creés que yo vivo muy contento? Hacele» (Mora Ortega, 2018, 01:32:31). Esto se resalta con primerísimos primeros planos de Jesús y el arma en su cabeza. «Acabá con esta chimbada de una vez, acabala... Ni usted ni yo, nunca, nunca, nunca vamos a saber quién me mandó a matar a su papá». Las palabras de Jesús son relevantes, porque exponen las órdenes de una ciudad que cría asesinos, es decir, la exposición de esa violencia sis-

témica que ha posibilitado la emergencia de vidas precarias. Con ello, la desesperanza y la impotencia de Lita, que ahora tiene un arma, la misma que mató a su papá, mantienen la tensión del espectador y permiten cuestionarlo sobre lo que él o ella haría en esa posición. En esta escena, hay ausencia de música extradiegética, porque no es la emocionalidad la que la define, sino la realidad que se ha ido construyendo en la película y la certeza de la última frase de Jesús. En este sentido, prima la realidad que culmina con Lita saliendo de la casa y terminando un viaje sin asesinar a Jesús. Es decir, rechazando la venganza y remarcando su resistencia ante la violencia.

Para terminar, en la última escena en la que aparece Jesús, él está sentado en el suelo, llorando, mientras su madre lo observa impotente, lo que deja un final abierto sobre sus posibilidades de cambiar. Por el contrario, la última escena de Lita es la misma escena del inicio de la película⁶, lo que completa un ciclo en el que el espectador entiende por qué la protagonista está en ese mirador (Mora Ortega, 2018, 01:34:38). En este punto, el retorno de la música extradiegética mezclada con el viento vuelve a conducir al espectador a las emociones de Lita, que mira una ciudad donde, si bien hay violencia, todavía hay esperanza, porque se puede

rechazar la venganza. Así, Lita arroja su último insulto a la ciudad: el arma que asesinó a su padre. Habiéndose negado a matar a Jesús, la protagonista rechaza la violencia que perpetra este artefacto y, con ello, devuelve a la ciudad un instrumento para matar, pero transformado por una mano que supera la venganza. Quizá con el arma no se va el odio ni se representa el perdón, pero sí se enfatiza en el poder de la resistencia frente a una ciudad que puede cultivar muerte, lo que se convierte en el mejor homenaje a su padre, a quien, al final, Laura Mora Ortega dedica su película.

Con estas últimas escenas, puede entenderse que el sentido de contravisualidad particular de *Matar a Jesús* es reposicionar la mirada sobre lo que puede sentir una víctima, explorando cómo se transforman los espacios de su territorio cuando debe enfrentarse a decisiones que, violentamente, han cambiado sus planes de vida. Poner en constante tensión a la víctima y al victimario, simulando la posibilidad de vengarse, pero rechazando el asesinato, es una gran lucha contra los regímenes de visualidad impuestos por el capitalismo *gore* en el cine nacional. Por otro lado, estas escenas ayudan a entender que, incluso en un ambiente precario, existen respuestas morales contrarias a la violencia.

⁶ Con esta escena, se enlazan el inicio y el final de la película. Es necesario recordar que el primer acercamiento a la mirada de la ciudad es en el mirador, con lo cual Mora Ortega mantiene una tensión entre lo bello del paisaje y los peligros que alberga. Desde la escena inicial, gracias a un cambio de foco —transfoco—, que pasa de un foco suave centrado en la protagonista a un foco profundo centrado en la ciudad, se propone una disputa entre la protagonista y la ciudad como un espacio que alberga dolor e incertidumbre (Mora, 2018: 00:01:38).

Así, como propone Fattori (2022), «it is important to go beyond a reading of *Matar a Jesús* as a murder thriller plot, but as the primordial objective of trauma narratives: to articulate broken fragments of memory in a way that makes sense» (p. 101). La película es, entonces, una oda a la resistencia, a quienes deben convivir con el golpe de haber perdido a un ser querido y se han sentido solos en su búsqueda de justicia. No se trata de normalizar una violencia sistémica como algo con lo que se debe vivir, sino de reconocer las formas en que el enfrentamiento con los deseos de venganza puede reposicionar a las víctimas como sujetos-agentes que pueden lidiar con las consecuencias del daño padecido.

Matar a Jesús posibilita la reflexión por medio del camino de Lita para superar sus deseos de venganza, y ese es, posiblemente, uno de los mayores aciertos de Mora Ortega: enfrentar a los espectadores al hecho de que la rabia, la impotencia y el dolor que siente una víctima después del daño no tienen por qué conducir a más violencia. Así, el camino y la decisión de Lita, mientras se acerca a la génesis social del asesino y lo enfrenta, permite reflexionar en torno a la solidaridad como forma de reconocimiento del otro, lo cual es, precisamente, una forma de romper un estereotipo del cine de violencia en Colombia.

Realismo de la contravisualidad

Matar a Jesús es una de esas producciones que se «estructuran en torno a una doble

tensión: por un lado, la necesidad de revisar y oponerse a una realidad que existe como discurso visual establecido, y por otro, la llegada de otra realidad» (Moreno Acosta, 2021, p. 6). Es la realidad de la víctima como sujeto que, en su padecimiento, rechaza la violencia como respuesta ante el daño, así como la del victimario, que, en su humanización, explora su génesis social, sus acciones y sus padecimientos. Estos dos mundos en tensión permiten al espectador explorar vías de acceso a las emociones que deja la guerra, acercarse al dolor de los demás y reconocer formas de vida precarias, es decir, enfrentarse a la posibilidad de evidenciar un nuevo realismo: uno que está presente en las calles de una ciudad que subjetiva, con sus espacios y posibilidades, a una juventud que busca otras formas de habitarla.

Dicho de otro modo, como afirma Moreno Acosta (2021),

el «realismo» de la «contravisualidad» según Mirzoeff (2011), debe valerse de los medios a través de los cuales se da sentido a lo real —creados por la autoridad dominante— para intentar ver lo que se esconde tras la visualidad impuesta o normalizada, y en esa medida, enfrentarse a esa realidad existente proponiendo «otro realismo» (p. 6).

Esto no quiere decir que la película justifique al victimario. Por el contrario, Jesús es el personaje que permite al espectador

adentrarse en el dolor de la víctima, pero también en un supuesto *¿qué haría yo en esa posición?* Para ello, Mora Ortega se concentra en emociones como la impotencia, la rabia y los deseos de venganza, pero, a medida que la película avanza, propone respuestas morales diferentes a la violencia. Similarmente, con respecto a las víctimas, la película no propone de ninguna manera el perdón como fin, sino que posibilita herramientas para tramitar las secuelas del daño. Así, la directora paisa hace un llamado a la unión de la familia y al cuidado mutuo en los procesos de tramitar el duelo. En este sentido, el realismo de la contravisualidad viene atado a cómo se construye un ambiente propicio para entender que

escuchar la verdad del otro, su dolor y sufrimiento, sus razones de venganza y de violencia, puede contribuir significativamente a relativizar el propio sufrimiento, a resignificarlo, a encontrarle un sentido histórico y político y, sobre todo, a incorporar esa historia particular o familiar en contextos amplios de explicación donde se pueda identificar su lugar en las corrientes de la historia, en la complejidad de los procesos bélicos. Y aprender de allí, quizá, que no resultaría muy racional vengarse de aquellos que infligieron dolor y sufrimiento; que tiene sentido desplazar el interés en esa venganza, hacia la transformación de las condiciones que alentaron y reprodujeron las justificaciones morales y las razo-

nes políticas de los conflictos armados (Uribe de Hincapié, 2003, p. 18).

Así, este realismo de la contravisualidad en *Matar a Jesús* apunta a cómo, dentro de una sociedad que ha estado históricamente en conflicto, se posibilitan diálogos intersubjetivos para el reconocimiento mutuo y el establecimiento de lo que Honneth (1992/1997) denomina una comunidad de valor basada en la solidaridad. La decisión de Lita es una forma de honrar su propia autopercepción y el amor de su padre. Su renuncia a la venganza puede entenderse como una forma de solidaridad con el potencial de trasladarse a los espectadores, dado que se fundamenta en valores sociales de convivencia. Por tanto, la película propone nuevas formas de relacionamiento entre seres con cualidades, capacidades e ideas diferentes, pero, al mismo tiempo, sujetos de derecho como cualquier otro individuo. Dicho esto, la solidaridad es entendida como un desplazamiento de la valoración de sí mismo; como un valor trasladable con el cual se puede alcanzar un objetivo específico. De esta manera, se convierte en un impulsor de valores morales —como la tolerancia, la resiliencia o el perdón— con el potencial de contagiarse a otros miembros de la sociedad, construyendo una comunidad de valor; una especie de «solidaridad social» (Honneth, 1992/1997, p. 158).

Por otro lado, es necesario aclarar que estas estrategias no pretenden evadir los contextos precarios o las denuncias

sociales necesarias, para las cuales el audiovisual es una herramienta potente. Por el contrario, buscan construir nuevos significados individuales y colectivos para transformar espacios y las formas de habitarlos en un momento específico —incluso denunciando la negligencia estatal en el acompañamiento a quienes han sufrido daños por la violencia—. Este análisis pretende mostrar que las relaciones espacio-temporales que propone Mora Ortega tienen el potencial de generar «un proceso de transformación de lo real a través de prácticas concretas que busquen confrontar los mecanismos visuales sobre los que se ha venido asentando el ejercicio del poder» (Moreno Acosta, 2021, p. 5). En este caso, se trata de ese poder hegemónico que ha relegado al cine colombiano a una representación exótica y violenta de la vida en comunidad, como en el caso de las series *Las muñecas de la mafia* (Palacio y Villamizar, 2009), *Rosario Tijeras* (Cantuarias et al., 2010), *Pablo Escobar, el patrón del mal* (Rodríguez et al., 2012), *Narcos* (Newman et al., 2015-2017) o, incluso, dos producciones recientes como *Medellín* (Gastambide, 2023) y *Bogotá: tierra de últimas oportunidades* (Seong-je, 2024), ambas producciones internacionales patrocinadas por Amazon Prime Video y Netflix, respectivamente,

y que siguen explotando una marca de violencia sistémica en Colombia⁷. Por el contrario, *Matar a Jesús* muestra relaciones interpersonales dentro de contextos sociales precarios que, si bien no evaden el contexto violento, resaltan la emergencia de formas posibles de habitar un territorio y el valor de la resistencia ante las respuestas violentas, lo que posibilita el surgimiento de un nuevo «realismo». Así, el realismo que resalta *Matar a Jesús* es el de una juventud que se resiste a perpetuar la violencia en la ciudad, que renuncia a la venganza incluso teniendo a su ofensor indefenso a su merced. El mensaje de esta película es un cobijo a quienes han padecido de primera mano la violencia, pero ven aún esperanza en una ciudad que no puede arrancarles su dignidad.

Conclusión

Laura Mora Ortega propone un relacionamiento con la ciudad que, a pesar de mostrarse como espacio de disputas, permite el surgimiento de una subjetividad que contesta a las dinámicas de venganza y violencia generalizada típicas del cine comercial de la década de los noventa y la primera década del 2000. De este modo, ejemplifica un nuevo acercamiento a las formas de hacer cine colombiano, distan-

⁷ Estas dos últimas producciones merecerían un análisis puntual para mostrar cómo incluso el nombre de las dos ciudades más famosas de Colombia es utilizado para promocionar películas cargadas de capitalismo *gore*, lo que podría funcionar como una forma de extender el estereotipo de violencia del territorio colombiano. Dicho análisis excede los propósitos de este artículo, pero tales películas son prueba del gran valor de producciones como *Matar a Jesús*. Si no se estimula un nuevo régimen de contravisualidad que permita reflexionar ante la violencia sistémica y subjetiva, tanto la visualidad de la violencia como el estigma sobre el territorio colombiano seguirán siendo explotados por el capitalismo *gore*.

ciándose de los discursos normalizadores del capitalismo *gore* que resaltan la violencia como elemento identitario del cine en el país. Lo que Mora Ortega ilustra es un reclamo del derecho a mirarnos como el fundamento ético y político que habilita esa resistencia, reivindicando la capacidad y la autoridad de los sujetos para mirar, interpretar y actuar. Esto lo logra mostrando la respuesta de Lita ante el daño que padece y adentrándose en el mundo del asesino para explorar su génesis social.

Con este acercamiento intersubjetivo entre los protagonistas, es posible analizar que, si bien Lita está dirigida inicialmente por sentimientos de venganza, sus experiencias con Jesús y los espacios que visita con él le posibilitan rechazar esa carga negativa en la tramitación de su duelo. La exploración de la génesis social del asesinato y el contraste con su estado emocional se mezclan para dar a entender que, si bien la ciudad ha forjado subjetividades heridas, el valor de la vida está por encima del de los deseos de venganza. Esto sucede en medio de una ciudad precarizada, pero en la cual, a través de escenas en las que se resalta la vulnerabilidad del otro y la convivencia en lugares marginados, también es posible reconocer el valor propio y el de los demás. Así, *Matar a Jesús* es un viaje emocional que se adentra en el interior de la mente de una víctima y en el reconocimiento de un espacio que, aunque turbio, sigue albergando vida e historias de resistencia para intentar encontrar formas de vivir con las con-

secuencias del daño. De esta manera, la transformación de una subjetividad que renuncia a la venganza, la exploración de la génesis social del sicario, así como la belleza, la cotidianidad y las tecnologías de conocimiento que demuestran los jóvenes de la ciudad, marcan la estrategia de contravisualidad para vislumbrar, en esta película, nuevas formas de narrar y representar el cine colombiano y su gente.

En otras palabras, Mora Ortega propone al espectador indagar por el contexto que posiciona a los sujetos heridos dentro de marcos precarios. Es un proceso que no solo implica la capacidad física de observar, sino también la libertad de imaginar, interpretar y crear narrativas contrarias a las impuestas por las estructuras de poder que señalan que de la violencia solamente surge más violencia. Con ello, la película interpela a los espectadores sobre el valor de los espacios en la ciudad y las relaciones que se entablan en ella. Es una invitación a reinterpretar sus espacios y reconocer el valor de la vida y de la gente que la habita. Por último, es una denuncia al Estado por no ofrecer el apoyo oportuno a las víctimas de la violencia y un incentivo para proteger el valor de la familia como núcleo vital de la subjetivación de la sociedad. Así, la película funciona como una respuesta política ante la necesidad de abordar el daño sufrido por las víctimas de la guerra y generar vínculos críticos y empáticos en la sociedad con respecto a las dinámicas que crean subjetividades atadas a la violencia.

REFERENCIAS

- Acevedo, C. (Director). (2015). *La tierra y la sombra* [Película]. Burning Blue.
- Alvarado Duque, C. F. (2018). Estado del Arte sobre la investigación en cine latinoamericano y colombiano. Estudio de caso: 2005-2015. *Discursos Fotográficos*, 14(25), 250-277. <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2018v14n25p250>
- Arbeláez, C. C. (Director). (2011). *Los colores de la montaña* [Película]. El Bus Producciones; Jaguar Films S. A.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (Trad. B. Moreno Carrillo). Paidós. (Trabajo original publicado en 2009)
- Calle, G. (Director). (2009). *El arriero* [Película]. Fundación Lumière; Amigos del Cine.
- Cantuarias, X., Blanco, K., Ucros, D. y Guerra, A. (Productores ejecutivos). (2010). *Rosario Tijeras* [Serie de TV]. Teleset.
- Correa, J. D. y Hamon, E. (2018). El cine colombiano no está solo: 30 años de imágenes en movimiento / Le cinéma colombien n'est pas seul: 30 ans d'images en mouvement. *Cinémas d'Amérique Latine*, (26), 118-129.
- Escobar, A. (2010). *Territorios de diferencia. Lugar, movimientos, vida, redes* (Trad. E. Restrepo). Enviñ Editores. (Trabajo original publicado en 2008)
- Fattori, L. (2022). Remembering violence in *Matar a Jesús* (2017). *Review of International American Studies*, 15(2), 95-107. <https://doi.org/10.31261/rias.14719>
- Gastambide, F. (Director). (2023). *Medellín* [Película]. Amazon Studios.
- Gaviria, V. (Director). (1990). *Rodrigo D. No futuro* [Película]. Focine; Fotoclub-76; Producciones Tiempos Modernos.
- Gaviria, V. (Director). (1998). *La vendedora de rosas* [Película]. Producciones Filmamento.
- Gaviria, V. (Director). (2005). *Sumas y restas* [Película]. Latin Cinema Group.
- Gonzales, R. (2022, 23 de octubre). *Laura Mora y la poética del encuentro. Apuntes sobre «Matar a Jesús»*. Página 10. <https://pagina10.com/web/laura-mora-y-la-poetica-del-encuentro-apuntes-sobre-matar-a-jesus/>
- Guerra, C. (Director). (2009). *Los viajes del viento* [Película]. Ciudad Lunar Producciones.
- Guerra, C. (Director). (2015). *El abrazo de la serpiente* [Película]. Ciudad Lunar Producciones; Caracol Cine; Buffalo Films; NorteSur Producciones; Dago Producciones.
- Haemmerli. (2019, 3 de octubre). *Laura Mora explica su película «Matar a Jesús»* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ZoDNNNoBwoA>
- Hall, S. (2003). Introducción: ¿quién necesita «identidad»? En S. Hall y P. Du Gay (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural* (Trad. H. Pons; pp. 13-39). Amorrotu. (Trabajo original publicado en 1996)
- Honneth, A. (1997). *La lucha por el reconocimiento. Por una gramática moral de los conflictos sociales* (Trad. M. Ballester). Crítica. (Trabajo original publicado en 1992)

- Landes, A. (Director). (2019). *Monos* [Película]. Stela Cine; Campo Cine; Lemming Film; Pandora Film Produktion; Mutante Cine; Snowglobe Film; Film i Väst; Bord Cadre Films; Counter Narrative Films.
- Maillé, E. (Director). (2005). *Rosario Tijeras* [Película]. Dulce Compañía; FIDECINE; Ibermedia.
- Mendoza, R. (Director). (2010). *La sociedad del semáforo* [Película]. Día Fragma Fábrica de Películas; D. F. Grupo Cultural; El Baile Films.
- Mesa, J. S. (Director). (2016). *Los nadie* [Película]. Monociclo Cine.
- Mirzoeff, N. (2011). *The right to look: A counterhistory of visibility*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822393726>
- Mora Ortega, L. (Directora). (2018). *Matar a Jesús* [Película]. 64-A Films; AZ Films.
- Mora Ortega, L. (Directora). (2022). *Los reyes del mundo* [Película]. Ciudad Lunar Producciones; La Selva Cine; Lemming Film; Tu Vas Voir.
- Moreno Acosta, A. M. (2021). Procesos de investigación-creación audiovisual y prácticas de contravisualidad. Trayectorias de una línea de investigación. *El Ornitorrinco Tachado*, (13), 1-14. <https://doi.org/10.36677/eot.voi13.15435>
- Nancy, J.-L. (2014). *¿Un sujeto?* (Trad. L. F. Alarcón). La Cebra.
- Newman, E., Padilha, J., Stein, G., Duncan, T., Bernard, C., Brancato, C., Todd Ellis, E., Miro, D., O'Connell, K., Fishbach, A., Holland, C., Wiseman, J., Friedlander, P. y Fierro, A. (Productores ejecutivos). (2015-2017). *Narcos* [Serie de TV]. Netflix; Gaumont International Television.
- Osorio, Á. y Lozano, S. (Directores). (2016). *Siembra* [Película]. Bárbara Films; Autentika Films.
- Palacio, C. (Productora). (2008). *El cartel* [Serie de TV]. Caracol Televisión; BE-TV.
- Palacio, C. y Villamizar, J. C. (Productores ejecutivos). (2009). *Las muñecas de la mafia* [Serie de TV]. Caracol Televisión.
- Restrepo, A. (2018, 21 de noviembre). *Matar a Jesús, la catarsis de Laura Mora*. Radio Nacional de Colombia. <https://www.radionacional.co/cultura/matar-jesus-la-catarsis-de-laura-mora>
- Restrepo, L. A. (Director). (2003). *La primera noche* [Película]. Congo Films.
- Rocha, C. (2018). The Colombian production company Dynamo: From national to transnational cinema? *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, 15(3), 349-367. https://doi.org/10.1386/slac.15.3.349_1
- Rodríguez, C. A., Guerra, A., Ramírez, D. F. y Cano, C. (Productores ejecutivos). (2012). *Pablo Escobar, el patrón del mal* [Serie de TV]. Caracol Televisión.
- Rueda, M. H. (2019). Violencia, pérdidas y duelo en el cine colombiano reciente. *Revista de Estudios Hispánicos*, 53(1), 99-119. <https://doi.org/10.1353/rvs.2019.0012>

- Ruiz Navia, Ó. (Director). (2010). *El vuelco del cangrejo* [Película]. Contravía Films; Diana Bustamante; Arizona Films.
- Seong-je, K. (Director). (2024). *Bogotá: tierra de últimas oportunidades* [Película]. Watermelon Pictures Idioplan.
- Suárez, J. (2017). The reinvention of Colombian cinema. En M. M. Delgado, S. M. Hart y R. Johnson (Eds.), *A companion to Latin American cinema* (pp. 307-324). John Wiley & Sons, Inc. <https://doi.org/10.1002/9781118557556.ch18>
- Uribe de Hincapié, M. T. (2003). Estado y sociedad frente a las víctimas de la violencia. *Estudios Políticos*, (23), 9-25. <https://doi.org/10.17533/udea.espo.1383>
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. Melusina.
- Vega, W. (Director). (2012). *La sirga* [Película]. Contravía Films; Burning Blue; Ciné-Sud Promotion; Film Tank.
- Wieviorka, M. (2001). La violencia: destrucción y constitución del sujeto. *Espacio Abierto*, 10(3), 337-347. <https://produccioncientificaluz.org/index.php/espacio/article/view/2003>
- Žižek, S. (2008). *Violence: Six sideways reflections*. Picador.

Autor correspondiente: John Jaime Hurtado Cadavid
(Hurtadocadavid.1@osu.edu)

Roles de autor: Hurtado Cadavid, J. J.: conceptualización; metodología; investigación; escritura - borrador original; escritura, revisión y edición; visualización; supervisión; administración del proyecto

Cómo citar este artículo: Hurtado Cadavid, J. J. (2025). Estrategia de contravisualidad del cine colombiano en la película *Matar a Jesús* (Mora Ortega, 2018). *Conexión*, (23), 69-97. <https://doi.org/10.18800/conexion.202501.003>

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.