

## ZONA SUR (2009): DISCURSO SOBRE EL ESPACIO

*Zona Zur (2009): discourse about space*

*Zona Sur (2009): discurso sobre o espaço*

*Conrado Moreira Mendes*

Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da PUC Minas.  
*conradomendes@yahoo.com.br*

*Juan Carlos Barrera Quispe*

Mestre em Comunicação Social pela PUC Minas.  
*juancbqxx@hotmail.com*

### Resumen

Desde el enfoque semiótico de A. J. Greimas y colaboradores, analizamos la dimensión discursiva de la película boliviana *Zona Sur*. Destacando sus particularidades cinematográficas, nos acercamos a la estructura del relato para reconocer la espacialidad como base de su discurso. A partir del análisis realizado, se pudo concluir que el contenido de la película está asentado sobre la oposición semántica interioridad – exterioridad, a partir de la cual se identifican las figuras espaciales: casa, jardín, calle, espacios altos, a cuyas figuras espaciales se homologan distintos movimientos circulares de la cámara, correspondiente a la categoría cinética que sirve de punto de relación entre el contenido y la expresión. A partir de esa estrategia, se construye el efecto poético acerca del espacio en *Zona Sur*.

**Palabras clave:** *Zona Sur*. Cine boliviano. Semiótica discursiva. Discurso. Espacio.

### Abstract

From the semiotic approach of A. J. Greimas and collaborators, we analyze the discursive dimension of the Bolivian film *Zona Sur*. Highlighting its cinematographic particularities, we approach to the structure of the narrative to recognize spatiality as the basis of its discourse. From the analysis carried out, it was possible to conclude that the content of the film is based on the semantic opposition interiority vs. exteriority, from which are identified the spatial figures: house, garden, high spaces. To these figures of the plane of the content are homologated distinct circular movements of camera represented by the circular movement of the camera, corresponding to the kinetic category that serves as a point of relation between content and expression. From this strategy, the poetic effect on the space in *Zona Sur* is constructed.

**Keywords:** *Zona Sur*. Bolivian cinema. Discursive Semiotics. Discourse. Space.

### Resumo

A partir da perspectiva semiótica de A. J. Greimas e colaboradores, analisamos a dimensão discursiva do filme boliviano *Zona Sur*. Destacando suas peculiaridades cinematográficas, abordamos a estrutura da narrativa para reconhecer a espacialidade como base de seu discurso. A partir da análise realizada, concluiu-se que o conteúdo do filme se baseia na

oposição semântica interioridade vs. exterioridade, a partir da qual são identificadas as figuras espaciais: casa, jardim, rua, espaços altos, as quais são homologadas aos diferentes movimentos circulares da câmara, correspondendo à categoria cinética que serve como ponto de relação entre conteúdo e expressão. A partir dessa estratégia, constrói-se o efeito poético no espaço da *Zona Sur*.

**Palavras-chave:** Zona Sur. Cinema boliviano. Semiótica discursiva. Discurso. Espaço.

## 1 INTRODUCCIÓN

*Zona Sur* (Juan Carlos Valdivia, 2009) es una producción que marca una referencia importante dentro del cine boliviano, tanto por las cuestiones sociales y políticas que aborda como por sus particulares características cinematográficas. Sobre el segundo aspecto, la película se aleja de ciertas convenciones que entienden las imágenes apenas como un modo de visualizar la narrativa y plantea una propuesta novedosa, que se distingue por el movimiento circular de la cámara.

De tal manera, el espectador explora, a través de las imágenes, no solo las acciones de los personajes sino también el escenario, que es la casa de una tradicional familia rica de la ciudad de La Paz. Con este gesto se amplía el campo de visión y adquiere importancia la relación entre el *campo* y el *fuera de campo*, que conforma el *espacio filmico*, delimitado por los lados del cuadro de la imagen. (AUMONT et al., 2016, p. 25).

Paradójicamente, esta ampliación del espacio, que podría implicar una abertura hacia elementos que enriquezcan el contexto de la historia, genera un efecto contrario. La cámara, circulando constantemente por el interior de la casa, genera un efecto de *redundancia del espacio* (QUISPE, 2018, p. 70), manifestando la imposibilidad de alcanzar el exterior, en sintonía con varios elementos del escenario como los muros, las ventanas, los cristales y otros.

En tal sentido, la película, al presentar con preferencia un espacio, crea la expectativa por lo no visto, pero presupuesto, a partir recursos propiamente cinematográficos. Simultáneamente, el sentir y el actuar de los personajes proyecta también esta sensación de encierro y aislamiento, ya que se concibe “la casa como un lugar de negación del otro” (MORALES, 2016, p. 60). De este modo, la historia y la propuesta visual convergen en un discurso cinematográfico que articula forma y contenido. En términos semióticos<sup>1</sup>, ambas

---

<sup>1</sup> La semiótica a que se hace referencia es aquella de A. J. Greimas y sus colaboradores, también conocida por semiótica discursiva.

nociones, comprendidas respectivamente como *plano de la expresión* y *plano del contenido*, componen el concepto general de *texto* con el cual concebimos la obra cinematográfica:

El texto resulta de la conjunción del plano del contenido, construido en el curso generativo, con el plano de la expresión y puede ser considerada la instancia profunda de la lingüística a partir de la cual son generadas las estructuras lingüísticas de superficie. (BARROS, 2002, 158, trad. nuestra)<sup>2</sup>.

Como lo indica Barros, el texto se produce a partir de un recorrido generativo de sentido, que va desde de lo profundo a lo superficial. Por tanto, es preciso verificar las instancias que componen tal proceso de producción de sentido que sucesivamente corresponden a: las *estructuras fundamentales*, las *estructuras narrativas* y las *estructuras discursivas*.

El análisis de discurso que planteamos nos sitúa más próximos a la superficie del texto, hecho que implica explicitar algunos de los elementos centrales que lo presuponen. Luego establecemos elementos que nos permitan entender la correlación semi-simbólica entre el plano del contenido y el plano de la expresión del filme, lo que equivale a la homologación entre categorías de esos dos planos.

## 2 EL INTERIOR Y EL EXTERIOR

En la primera aproximación al texto cinematográfico, procuramos aquellos elementos característicos que nos permita iniciar el análisis. “En la [etapa] fundamental, una oposición abarcadora y abstracta organiza el mínimo de sentido a partir de la cual el texto se organiza” (TEIXEIRA, 2009, p. 42, trad. nuestra)<sup>3</sup>. La razón para situarnos inicialmente entre una oposición obedece al postulado teórico que señala que: “[...] el sentido nace de la discontinuidad, de la ruptura, de la percepción de la *diferencia*, [...] (BARROS, 2002, p.17, trad. nuestra).<sup>4</sup>

De ahí, postulamos que los términos contrarios, que se evidencian en la película, hacen referencia principalmente al espacio. Por tal motivo, *interioridad* y *exterioridad*, como términos de la categoría referente al espacio, conforman nuestra estructura fundamental, que

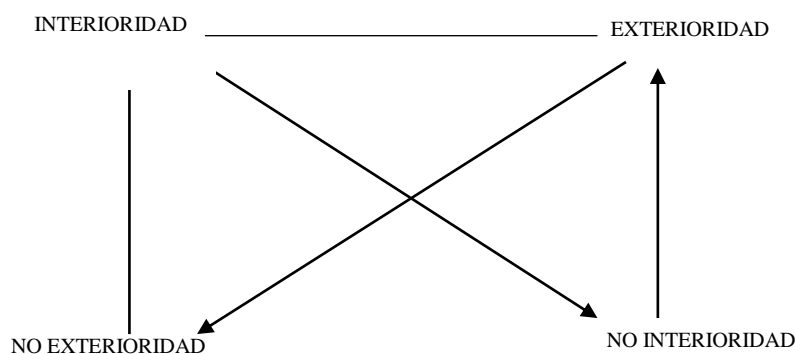
<sup>2</sup> “O texto resulta da junção do plano do conteúdo, construído no percurso gerativo, com o plano da expressão e pode ser considerado a instância profunda linguística, a partir da qual são geradas as estruturas linguísticas de superfície”.

<sup>3</sup> “No fundamental, uma oposição abrangente e abstrata organiza o mínimo de sentido a partir do qual o texto se articula.”

<sup>4</sup> “O sentido nasce da discontinuidade, da ruptura, da percepção da diferença.”

puede ser visualizada en el cuadrado semiótico, que es la “la representación visual de la articulación lógica de una categoría semántica cualquiera” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 400, trad. nuestra)<sup>5</sup>:

**Figura 1:** Nivel fundamental de *Zona Sur*



**Fuente:** Elaboración de los autores

Esto se fundamenta principalmente a partir de la estructuración de la película. Conformada por *planos secuencia*,<sup>6</sup> la relación entre los espacios representados se realiza en función al espacio interno de la casa. Es así como las secuencias se dividen entre internas y externas. Visual y narrativamente, existe un tratamiento diferenciado para cada uno de esos espacios. Así, “[...] existe una relación entre la representación filmica y los espacios presentados. Por tanto, la descomposición de la película [*Zona Sur*] tiene que ver con una clasificación relacionada al espacio” (QUISPE, 2018, p. 45, trad. nuestra).<sup>7</sup>

Con el transcurrir de las imágenes, la opción por mostrar preferentemente el interior se hace evidente. En la primera secuencia, Wilson (Pascual Loayza) y Andrés (Nicolás Fernández), personajes centrales de la obra, ingresan por el portón principal de la casa. Marcelina (Viviana Condori), empleada al igual de Wilson, los recibe y conversa con ellos, para después cerrar la puerta con cadena y candado, marcando la imposibilidad de salir.

Con ese detalle explícito, las siguientes imágenes se localizan alternativamente entre los cuartos y el jardín, siempre dentro los límites de la casa. Visualmente, se tipifica el interior entre espacios individuales y colectivos. Los cuartos de dormir distinguen a los personajes a través de la decoración personalizada y los objetos que los caracterizan. Por su parte, la

<sup>5</sup> “[...] a representação visual da articulação lógica de uma categoria semântica qualquer”.

<sup>6</sup> “El plano secuencia es una técnica cinematográfica que substituye los cortes por movimientos de cámara mostrando el conjunto del espacio y de la acción.

<sup>7</sup> “[...] existe uma relação entre a representação filmica e os espaços apresentados. Portanto a decomposição do filme tem a ver com uma classificação ligada ao espaço.”

cocina, la sala y el comedor, expresan más bien el estilo dominante de la casa (Imagen 1). Son lugares donde la pulcritud, el orden y el color blanco son rasgos que se irradian hacia todo el recinto.

**Imagen 1** – Comedor listo para la cena



**Fuente:** Zona Sur (2009)

En contraste, el jardín, un espacio abierto perteneciente al interior de la casa, se muestra como un escenario menos determinado. Plantas, flores y árboles se posicionan exuberantemente entre el piso y las paredes del patio. El lugar se muestra como la representación de un exterior contingente, pero subordinado a la comodidad y protección del hogar familiar. Allí los personajes protagonizan confidencias importantes, encuentros prohibidos, y también situaciones felices (Imagen 2).

**Imagen 2** – Erika y Mariana



**Fuente:** Zona Sur (2009)

Los espacios altos, como el techo y la casita de árbol, son los límites verticales de la casa (Imagen 3). Pues cuando la cámara se aproxima hacia las alturas un sonido de

resonancia, que aparece en distintos pasajes de la película, indica el peligro de atravesar una frontera invisible. De este modo, la casa se concibe como una “burbuja de cristal” (MORALES, 2016, p. 60-61), un ambiente protector, frágil y transparente. La referencia permanente a las ventanas, los espejos y los objetos de vidrio refuerzan esta idea.

**Imagen 3** – Andrés sobre el techo



**Fuente:** Zona Sur (2009)

El espacio externo, presentado apenas en un conjunto de cinco secuencias, es visualizado a través de las ventanas del carro, por las cuales se percibe un poco de las calles y el ambiente nublado y tormentoso de la ciudad (Imagen 4). La única secuencia totalmente externa nos muestra, en lo alto de una montaña, a una comunidad andina realizando un ritual fúnebre. Como se puede percibir, existe un paso del interior hacia el exterior a través de la salida de la cámara y de los personajes.

**Imagen 4** – Andrés observando el exterior



**Fuente:** Zona Sur (2009)

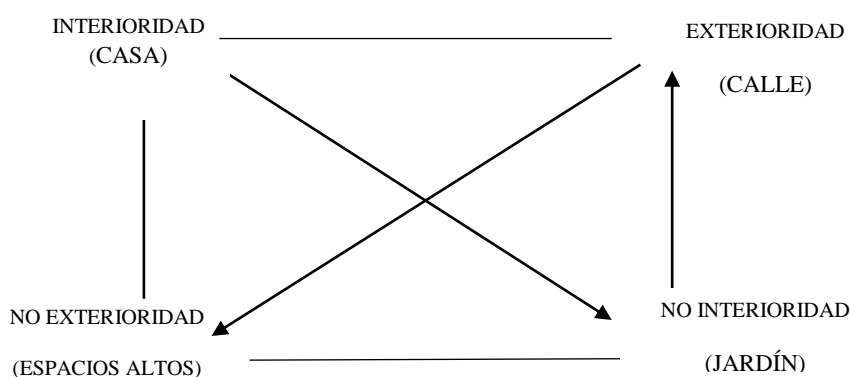
Es así como la espacialidad, que se compone por el eje dicotómico interioridad- exterioridad, interviene en la producción del sentido. Ambos términos definen las relaciones

lógicas de *contrariedad*, *contradicción* y *complementariedad* representadas en el *cuadrado semiótico*, como estructura de una “sintaxis elemental” (BARROS, 2002, 20-21). De este modo, los lugares descritos figurativizan la relación *interioridad* vs. *exterioridad* sobre la cual se sostiene el contenido de la película.

El espacio interno de la casa figurativiza la *interioridad*, teniendo como término contrario el espacio de la calle, que figurativiza la *exterioridad*. El jardín, término contradictorio en relación con la casa figurativiza la *no interioridad*, ya que es la negación del espacio interno de la casa. Los espacios altos (el techo y la casita de árbol) completan el cuadrado semiótico, siendo, a su vez, el término contradictorio en relación con la calle.

Así, el enunciador de *Zona Sur* construye un discurso cuya figurativización de la espacialidad se define a partir de la relación entre cuatro términos que se inter-definen: interior de la casa, calle, jardín y los espacios altos, conforme se ve en el cuadrado semiótico a seguir:

**Figura 2:** Figurativización de los términos del nivel fundamental de *Zona Sur*



**Fuente:** Elaboración de los autores

### 3 EMPLEADOS Y PATRONES

En analogía con estos espacios contrapuestos, la película expone relaciones sociales polarizadas a través de los personajes. Son conflictos étnicos y de clase que se perciben en el interior de la casa, principalmente a partir de la relación entre empleados y patrones. Destacando categorías locales, los actores en disputa se representan en la película como *cholos* y *jailones*, denominaciones que mediatizan culturalmente a los grupos sociales en conflicto.

La palabra *cholo* hace referencia a la población mestiza urbana. Es un grupo social “ambiguo” que se sitúa entre de los códigos de la élite blanca y del mundo indígena andino (SORUCO, 2011, p.16). Por su lado, la palabra *jailón* indica una “[..] posición o condición

socioeconómica alta” (LOPEZ; JEMIO; CHUQUIMIA, p.13-14), fundamentada principalmente en la apariencia y el comportamiento. Un *jailón* puede aparentar pertenecer a la clase social privilegiada sin tener la correspondencia económica necesaria.

Entre los principales personajes *cholos* están Wilson y Marcelina. Son empleados de la casa, y no corresponden al universo social y cultural de los miembros de la familia. Marcelina expresa su condición de *chola* vestida con su atuendo típico<sup>8</sup>. Esta afirmación de su identidad se ve complementada con una actitud autónoma, que hace respetar su condición de trabajadora. En cambio, Wilson, el mayordomo, se muestra mucho más integrado a la familia y sus costumbres (Imagen 5).

**Imagen 5** – Wilson y Marcelina



**Fuente:** Zona Sur (2009)

La lengua indígena aimara, con la cual se comunican en diversas ocasiones, es también un rasgo que los diferencia, ya que ninguno de los demás miembros de la familia la habla ni la entiende. Esta es una muestra de cómo los personajes *cholos* son capaces de recrear un ambiente propio fuera de su contexto. Wilson es el que sufre esta *desterritorialización* de forma más contundente, ya que al aproximarse afectivamente a los patrones se enfrenta con mayor rigor a las barreras sociales y culturales que los separan.

Por otro lado, los *jailones* están conformados por los cuatro miembros de la familia. Carola (Ninon del Castillo) es la dueña de casa y madre de tres hijos. Es una persona rígida y determinada. Debe mantener el hogar a pesar de los constantes problemas que atraviesa (Imagen 6). Consiente a sus hijos, pero no deja de imponer su autoridad en los momentos en que infringen faltas.

<sup>8</sup> Las mujeres de origen *cholo* se las distingue por la vestimenta característica, que actualmente caracteriza a muchas mujeres que habitan en la ciudad de La Paz y en otras regiones. El atuendo es conformado por un sombrero característico, la mantilla, la pollera y zapatillas. Con diferentes variaciones en el tiempo, la vestimenta de la *chola* sufre variaciones relacionadas al material de confección y a nuevos estilos y colores.



**Imagem 6** – Carola, Patricio, Bernarda, Carolina, Andrés



**Fuente:** Elaboración por los autores a partir de Zona Sur (2019)

Patricio (Juan Pablo Koría), el hijo mayor, es un muchacho que se preocupa únicamente por pasarla bien con su novia Carolina (Luísa De Urioste) y con sus amigos. Estudia, pero no tiene planes serios para el futuro. Tampoco parece importarle mucho la situación de la casa y sus problemas. En cambio, su hermana Bernarda (Mariana Vargas) siente permanentemente el asedio de su madre, tanto por su orientación sexual (es lesbiana), como por la situación general de la familia. Por el círculo de amigos que la rodea, tiene una cierta conciencia sobre lo que acontece en la casa.

Andrés es el personaje que rompe esquemas al transitar sin prejuicios entre el mundo de los empleados y el mundo de su familia. Tiene aproximadamente seis años y se lo ve por todos los rincones de la casa, siempre con la intención de atravesar los límites. Es el único de los personajes *jailones* que será visto fuera de los límites de casa, acompañando a Wilson en un corto viaje que los llevará del espacio restringido de la Zona Sur hasta una comunidad rural de los andes bolivianos.

Con la presentación de los personajes ingresamos en el siguiente nivel del *recorrido generativo* que nos aproxima a la narración de la historia. “En el nivel narrativo, entran en escena sujetos en busca de valores investidos en objetos, trazando cursos que expanden y

complejizan las oposiciones del nivel fundamental.” (TEIXEIRA, 2009, p. 42-43, trad. nuestra)<sup>9</sup>.

En función de determinar los sujetos y los objetos de la historia, la división general de los personajes manifiesta un primer *programa narrativo*, en el cual los miembros de la familia se encuentran en posesión objeto “casa”, en tanto que los empleados ocupan un lugar ajeno a ellos. La casa no solo es un lugar de lujo y confort, sino también representa un modo de vivir y una estructura social jerárquica. De ahí que el sujeto *jailones* se encuentra en conjunción con el objeto casa.

No obstante, los conflictos internos y la constante referencia al exterior no visto son elementos que cuestionan permanentemente la relación entre los *jailones* y su espacio. Es así que la intención de los *cholos* por entrar en disputa por el objeto solo se revelará repentinamente en un momento particular de la película, en el que dos personajes han abandonado el lugar de encierro. Es en ese contexto que el objeto entra en conjunción con otro sujeto.

#### 4 LA PÉRDIDA DEL ESPACIO DE PRIVILEGIO

Inesperadamente, Wilson recibe una llamada telefónica que le informa la muerte de su hijo. Acongojado, responde en lengua aimara que acudirá inmediatamente a los preparativos del entierro. En la siguiente secuencia, le pide a Carola una licencia para salir. Sin dar tiempo a explicaciones, ella le niega el pedido alegando que se efectuará una importante cena con invitados en horas de la noche, además de indicar que los permisos se efectúan con anticipación.

Acto seguido, Wilson toma el carro de propiedad de la familia y sale sin el consentimiento de la patrona. Ya en camino, el mayordomo se percató que Andrés se metió al carro y viaja junto a él. Le reclama por su imprudencia, pero también le confiesa el motivo del viaje. Andrés se encuentra fascinado con el espectáculo del viaje en carro y el ritual de entierro, ajeno a las costumbres de su familia.

Las consecuencias de este hecho repercuten en el interior de la casa. Carola se ve obligada a suplir las actividades de Wilson haciendo notar su ausencia. Visualmente, las ropas blancas que siempre caracterizaban a Carola cambiaron a un tono oscuro, indicado cambios

---

<sup>9</sup> “No nível narrativo, entram em cena sujeitos em busca de valores investidos em objetos, traçando percursos que expandem e complexificam as oposições do nível fundamental”.

importantes que sucederán a continuación. Es así, que aparece súbitamente el personaje de Remedios, la comadre *chola* de la dueña de la casa.<sup>10</sup>

El único antecedente de la existencia de Remedios se efectuó en una conversación entre Bernarda y su madre. En medio de la discusión, Carola destaca que su comadre es una “*chola* auténtica” con la intención de criticar la condición de las personas con las que se rodea su hija, muy especialmente señalando a Erika (Glenda Rodríguez), la enamorada de Bernarda, quién según la madre es apenas una *birlocha*<sup>11</sup>.

Esta caracterización positiva de la imagen de Remedios se relaciona con una preferencia por las identidades fijas que establecen lugares sociales específicos para todos los personajes. Se reafirma la distinción de los *jailones* con relación a los *cholos* cuestionado los espacios indeterminados. Todo esto sucede en un momento en el que ambos personajes intentan dar un contexto mayor a sus problemas internos. Se habla muy superficialmente sobre lo que acontece afuera, en la ciudad y el país.

Sin otro antecedente, ni previsión de su llegada, Remedios visita la casa acompañada de dos ayudantes. Carola la recibe de modo cordial y se reúne con la comitiva. Rápidamente los visitantes expresan el motivo de su visita. Remedios se ha enterado de los problemas económicos de su comadre y le ofrece comprar la casa. La seriedad de la propuesta se manifiesta contundentemente con una maleta llena de dinero, en efectivo, para efectuar la transacción.

Carola es sorprendida por la propuesta. Se encuentra sola, Wilson no está para aconsejarla, por lo que no puede dar una respuesta inmediata. Solicita hablar a solas con Remedios (Imagen 7). Carola intenta evadir la propuesta, alegando la importancia de la casa para ella y sus hijos. Sin embargo, Remedios está decidida y expone sus argumentos, también relacionados al porvenir de su familia. Sube la oferta económica y sin decir nada Carola accede a la propuesta, como se evidenciará en las siguientes secuencias.

---

<sup>10</sup> Se llega a comprender, por la conversación, que Carola es la madrina de una de las hijas de Remedios.

<sup>11</sup> Jerga y categoría social que hace referencia a una mujer que se sitúa en el ámbito moderno y ciudadano, pero que carga consigo la marca de la cultura popular en su modo de actuar y hablar. En síntesis, se podría decir que una *birlocha* es alguien que pretende dejar de lado su origen cholo.

**Imagem 7** – Carola y Remedios negociando la venta

**Fuente:** Zona Sur (2009)

El hecho marca el epílogo de la historia. La casa como lugar de protección y de encierro ha sufrido una transformación fundamental. El sujeto “patrones” ha sido desplazado por un sujeto de la misma condición social de los empleados. La casa, como objeto en posesión de los *jailones* ha pasado a ser propiedad de los *cholos*. No se explicita, en el texto cinematográfico, el proceso que llevó a los *cholos* a adquirir el poder económico para efectuar la transformación y tampoco es parte del relato los detalles de la ocupación de la casa por los nuevos propietarios.

## 5 CONSECUENCIAS IMPREVISIBLES

Después del encuentro, Wilson y Andrés regresan a casa y se enfrentan a la ira y el reproche de Carola. El niño es enviado a su cuarto, mientras la discusión entre la patrona y el empleado se torna más virulenta. Seguidamente, ya en calma, Wilson explica las razones de su salida y ambos personajes se reconcilian con un abrazo, acompañado por una melodía melancólica. Tal ambiente se extiende a la siguiente imagen, en la cual vemos a todos los miembros de la familia reunida en el jardín.

Es un día soleado y juntos comparten un almuerzo típico. En contraste con los acordes tristes del piano, los personajes se ven contentos. Todos ocupan un lugar la mesa, incluyendo Wilson y Marcelina. Sorprendentemente, vemos a Patricio y a Bernarda colaborar con la distribución de los alimentos, tareas antes realizadas exclusivamente por los empleados. Erika y Carolina, también son parte del encuentro, reconociendo su plena inclusión en la familia (Imagen 8).

La imagen nos muestra una animada conversación que no se consigue escuchar. Estos son detalles que no se vieron en las reuniones efectuadas en el interior de la casa. Este epílogo

de la película, indica un porvenir incierto para los personajes. Si bien se festeja el fin del encierro y la posibilidad de un nuevo comienzo, las tensiones sociales y existenciales, que son planteadas a lo largo de la historia, no son resueltas.

**Imagen 8** – Almuerzo de despedida



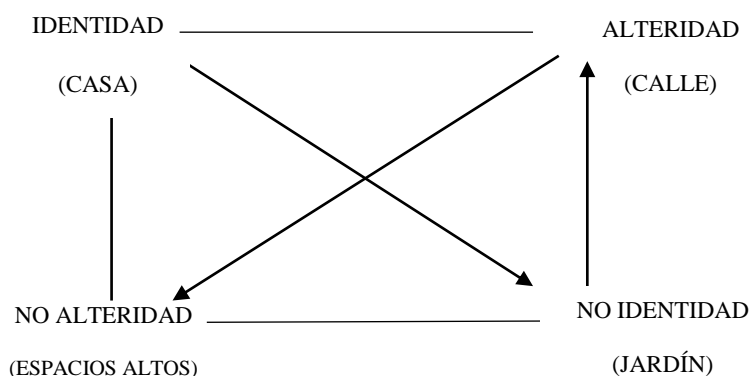
**Fuente:** Zona Sur (2009)

La penúltima secuencia refleja esto al mostrar a Carola, entre sollozos, envolviendo y guardando los objetos de la casa. Sin embargo, la evidencia final de que las fronteras han sido quebradas la expresa la imagen de Andrés en el tejado, adoptando el punto de vista de la cámara y partiendo en vuelo fuera de los límites de la casa. Es la última imagen de la película y representa el fin del encierro.

Es interesante resaltar que mientras los espacios de *Zona Sur* indican aún lugares de encuentro con el otro, a pesar de las tensiones entre culturas y clases sociales distintas, bajo la perspectiva de los patrones, al interior de la casa, subyace la idea de identidad, ya que allí se constituye su modo de vida: la lengua española, personajes con rasgos europeos, posiciones sociales muy delimitadas etc.

La calle contrariamente representa los valores del otro: lengua aimara, rasgos y cultura andina. El jardín se establece como el término contradictorio en relación a la casa ya que se niega allí la identidad (posiciones fijas) para que haya un encuentro con el otro, como en los encuentros íntimos entre Bernarda y Erika o las confesiones personales entre la patrona y la empleada. Las partes altas contribuyen a la no alteridad completando el cuadrado semiótico:

**Figura 3:** Figuratización del espacio y identidad/alteridad



**Fuente:** Elaboración de los autores

## 6 EL DISCURSO EN ZONA SUR

Con los elementos presentados podemos esbozar la parte que corresponde a las *estructuras discursivas*, en las que: “el sujeto de la enunciación convierte las estructuras narrativas en discurso por medio de la proyección de las categorías de persona, tiempo y espacio y de la diseminación de temas y figuras que constituyen la cobertura semántica del discurso” (TEIXEIRA, 2009, p. 43, trad. nuestra)<sup>12</sup>.

En cuanto a la sintaxis discursiva, no hay proyección de un *sujeto enunciator* en el enunciado como un narrador, creándose un efecto de objetividad, es decir, como si los hechos se narraran por sí solos. El espacio es un “allá” y el “tiempo” es un “entonces” creándose un efecto de alejamiento de la enunciación. Tal efecto resulta en un efecto de parecer verdadero, efecto de real. Mientras desde la semántica discursiva, la casa figurativiza la clase alta, los roles sociales son muy demarcados: la separación entre patrones y empleados.

La calle a su vez figurativiza el otro, la diferencia con relación a los patrones (tanto que la propuesta de compra de la casa viene desde afuera). El jardín figurativiza la posibilidad de un encuentro menos tenso entre patrones y empleados, de relaciones sociales menos polarizadas (tanto que la última escena se pasa en el jardín con todos sentados a la mesa). Las partes altas figurativizan la posibilidad de huida de la realidad, un gesto onírico. Así, al

<sup>12</sup> “No patamar discursivo, um sujeito da enunciação converte as estruturas narrativas em discurso por meio da projeção das categorias de pessoa, tempo e espaço e da disseminação de temas e figuras que constituem a cobertura semântica do discurso”

analizar el proceso de diseminación de tema y figuras dentro del discurso, las imágenes de igual modo contribuyen para caracterizar a los actores.

Si temáticamente existe una disputa sobre el espacio de la casa, figurativamente empleados y patrones adquieren otra dimensión a partir de la denominación local que adquieren en el texto. Empleados *cholos* y patrones *jailones* combinan relaciones de clase y etnia, expresando las características particulares de la sociedad boliviana y de la ciudad de La Paz. El enunciado principal nos habla de una sustitución de las élites tradicionales por otros grupos sociales.

Acerca de la relación entre texto y contexto, dadas las características de *Zona Sur*, se dan pocas referencias puntuales sobre el contexto en cual acontece la historia. Como dijimos, no se presentan relatos paralelos que definan específicamente a cada personaje. Los diálogos reflejan charlas cotidianas sin mucho contenido explicativo. El tiempo y el espacio son continuos y sucesivos a través de los planos secuencia con los que se estructura la película.

Las imágenes solventan esta carencia contextual. En concreto, dos situaciones nos sitúan en el tiempo de la película. Una, en la que el movimiento circular de la cámara nos deja ver la portada del periódico que Carola lleva en la mano, mientras conversa con Bernarda. En ella, se alcanza a percibir la figura de un conocido líder político. El gesto es complementado con una segunda referencia que revela la identidad del personaje. Cuando la cámara sale de la casa se percibe a través de los cristales del carro una inscripción en la pared: “¡Con Evo, el pueblo al poder!”

Claramente nos situamos en el proceso político de la Bolivia contemporánea, marcada por el protagonismo del líder sindical, indígena y presidente Evo Morales. Esto no lo indica verbalmente ninguno de los personajes, lo llegamos a entrever por las imágenes. La cámara, por tanto, se convierte en el sujeto de la enunciación que nos posibilita identificar la dimensión política del discurso en *Zona Sur*, a partir de su temporalización.

Así también, la cámara se constituye en un dispositivo que a partir de su movimiento circular produce un “modo de ver” el espacio, relacionado a una *ampliación del campo visible*, una *conformación de la casa como un espacio de encierro* y una *continuidad espaciotemporal* del relato (QUISPE, 2018, p. 71). Es así como el espacio de privilegio se entiende como un lugar redundante que ya no guarda relación con el tiempo y los cambios que están aconteciendo afuera.

## 7 RELACIONES SEMI-SIMBÓLICAS EN ZONA SUR

Hasta aquí, se ha detallado la construcción del sentido de la película *Zona Sur* considerándose su plano del contenido. Sin embargo, teniéndose en cuenta la especificidad de un texto audiovisual<sup>13</sup> y aún por tratarse de un texto poético, hace falta que el análisis avance más allá del recorrido generativo de sentido.

En semiótica, un lenguaje semi-simbólico es aquel que se caracteriza “por la correlación entre categorías que dependen de los dos planos” (GREIMAS; COURTÉS, 1991, p. 228). Dicho de otro modo, un lenguaje semi-simbólico es distinto de un lenguaje simbólico y de un lenguaje semiótico. En el lenguaje simbólico, se establece una relación término a término entre el plano del contenido y el plano de la expresión, lo que significa una conformidad total entre ellos. Así, por ejemplo, la cruz simboliza el cristianismo, de modo que se funden expresión y contenido, constituyéndose un lenguaje monoplanar.

En el caso del lenguaje semiótico, no existe conformidad entre plano del contenido y plano de la expresión, basta pensar en los signos verbales, cuyo plano de la expresión es compuesto de femas y el plano de contenido está compuesto de semas. La no conformidad es la propia noción de arbitrariedad del signo planteada por Saussure. Por eso los lenguajes semióticos biplanares.

Distintamente, en un lenguaje o un sistema semi-simbólico la conformidad no se establece entre los planos a partir de unidades, sino a partir de una correlación entre categorías de los planos del lenguaje. Además, Fiorin (2012, p. 58) plantea que “las categorías del contenido que se correlacionan a las de la expresión pueden estar en todos los niveles del recorrido generativo de sentido”<sup>14</sup>.

Así, conforme se ha detallado anteriormente, en el nivel fundamental de la película *Zona Sur*, la oposición semántica de base se constituye a partir de la relación *interioridad-exterioridad* que, dispuestos en el cuadrado semiótico, se desdoblan en términos subcontrarios *no exterioridad* y *no interioridad*. En el nivel discursivo, tales términos son enriquecidos semánticamente como siendo las figuras espaciales, respectivamente: casa, calle, espacios altos y jardín.

---

<sup>13</sup> La combinación entre lenguaje visual y verbal nos hace caracterizar a *Zona Sur* como un texto sincrético, en el cual “[...] un objeto que, accionando varios lenguajes de manifestación, está sometido, como texto, a una enunciación única que le confiere unidad ante la variación.” (TEIXEIRA, 2009, p 47, trad. nuestra)<sup>13</sup> De tal modo que existe una convergencia entre lenguajes.

<sup>14</sup> “As categorias de conteúdo que se correlacionam às da expressão podem estar em todos os níveis do percurso gerativo de sentido”.



Para establecer una relación semi-simbólica, en el caso de un texto sincrético, que es el caso del audiovisual, algunas categorías del plano de la expresión pueden ser tomadas en cuenta: categoría cromática (relativa a los colores); categoría eidética (relativa a las formas); categoría topológica (relativa a la disposición de los objetos en el espacio) y, por fin, considerando específicamente las imágenes en movimiento, están las categorías cinéticas (el movimiento de la cámara) y la categoría proxémica (el movimiento de personajes y objetos en escena).

La categoría cinética nos permite establecer una relación con categorías del plano de contenido en dos niveles: fundamental y discursivo. El enunciador de *Zona Sur* hace uso de movimientos circulares de cámara cuando las tomas son de la parte interior de la casa. En las pocas tomadas fuera de la casa, cuando el mayordomo sale sin el permiso de la dueña de la casa para ir al funeral de su hijo, los movimientos de cámara continúan siendo circulares. Sin embargo, en el momento del rito fúnebre la cámara parece renunciar a su trayectoria, saliendo por encima de los personajes y del paisaje.

Además, cuando las escenas se pasan el jardín, los movimientos de la cámara, a pesar de circulares, no son idénticos a los efectuados por la cámara en la parte interior de la casa. De la misma manera, los movimientos de cámara en las partes altas dibujan trayectos verticales que alcanzan el límite imaginario de la casa y se deslizan en forma curvilínea por sobre el jardín y la casa.

Por eso, de acuerdo Greimas y Courtés (1990, p. 228) “el concepto de lenguaje semi-simbólico [...] se ha demostrado particularmente operatorio, sobre todo para el estudio de los discursos plásticos y poéticos”. Así, a partir de la correlación entre categorías de la figurativización del espacio (plano del contenido) y la categoría cinética (plano de la expresión) se homologa el semi-simbolismo en *Zona Sur*, a través del cual se explica semióticamente el efecto poético que se obtiene gracias a tal procedimiento.

A seguir, se disponen en la tabla la homologación entre categorías del plano del contenido y del plan de la expresión:

**Tabla 1:** Homologación entre plano del contenido y plano de la expresión en *Zona Sur*

| <b>PLANO DEL CONTENIDO</b><br><i>(Categorías del nivel discursivo)</i> | <b>PLANO DE LA EXPRESIÓN</b><br><i>(Categorías cinéticas)</i> |
|--|---|
| Casa   | Movimientos circulares  |
| Calle  | Movimiento circular interrumpido                              |

|                |                                    |
|----------------|------------------------------------|
| Jardín         | Movimiento circular irregular      |
| Espacios altos | Movimientos verticales irregulares |

Fuente: Elaboración de los autores

Por eso, como las relaciones semi-simbólicas que se establecen en *Zona Sur* permiten demostrar, en los casos de los textos de función artística, la expresión hace más que vehicular un contenido: “la comprensión de un texto con función estética exige que se entienda no solo el contenido, sino también el significado de los elementos de la expresión” (FIORIN, 2012, p. 57, trad. nuestra)<sup>15</sup>.

## 8. CONSIDERACIONES FINALES

Hasta aquí hemos recorrido un camino que nos llevó a establecer algunos elementos de la dimensión discursiva de *Zona Sur*. Sobre la base de una *estructura fundamental* identificamos la *interioridad* y la *exterioridad* como categorías del espacio representado en la película. Correspondientemente, tales categorías proyectadas en el cuadrado semiótico, figurativizan cuatro aspectos del discurso sobre el espacio de la película. La casa es el *interior*, la calle es el *exterior*; mientras que los espacios altos (techo, casa del árbol) representa el *no exterior*, y el jardín el *no exterior*. Estos aspectos, que corresponden al nivel superficial (discursivo) del plano del contenido, guardan relación con la expresión (visual) a partir de la categoría cinética, que se refiere al movimiento, en este caso de la cámara. Los movimientos circulares que caracterizan al filme tipifican las figuras identificadas (casa, calle, jardín, espacios altos), a partir de un tratamiento diferenciado del espacio como se muestra en la tabla nº1. El movimiento estrictamente circular corresponde al interior, ya en el exterior la cámara, que representa al enunciador, adquiere una mayor libertad de acción. Es de este modo que el discurso se articula a partir de un lenguaje semi-simbólico y de elementos sincréticos. Así, desde una perspectiva semiótica se explica la construcción del sentido en *Zona Sur*, articulándose plano del contenido y plano de la expresión, desde cuya homologación nace el efecto poético de la película.

Al mismo tiempo, el análisis los elementos del discurso sobre el espacio en *Zona Sur* guarda relación con una representación de la composición social y étnica del Estado Plurinacional de Bolivia que, entre sus particularidades, establece relaciones sociales

<sup>15</sup> “A compreensão de um texto com função estética exige que se entenda não somente o conteúdo, mas também o significado dos elementos da expressão”.

fuertemente territorializadas. Es así como el componente espacial al cual hace referencia la película de Valdivia sintoniza con la coyuntura política que acompañó su estreno, en 2009, y con el contexto general de polarización social acontecida durante los últimos 13 años de duración del llamado “proceso de cambio” dirigido por el ex presidente Evo Morales, quien acabó renunciando a su mandato el 10 de noviembre de 2019 por la presión de grupos de oposición movilizados en las calles y por la insubordinación de las fuerzas de seguridad del Estado (Policías, Fuerzas Armadas).

## REFERENCIAS

- AUMONT, Jaques. et al. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 2016.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Humanitas/ FFCH/USP, 2002.
- FIORIN, José Luiz. **Em busca do sentido: estudos discursivos**. São Paulo: Contexto, 2012.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje**. Tomo II. Versión Española de Enrique Ballón Aguirre. Madrid: Gredos, 1991.
- LÓPEZ, Alex; JEMIO, Ronal; Erwin, CHUQUIMIA. **Jailones: em torno de la identidad cultural de los jóvenes de la élite paceña**. La Paz: Programa de Investigación Estratégica en Bolivia (PIEB), 2006.
- MORALES, Sebastián. **Una estética del encierro: acerca de una perspectiva del cine boliviano**. La Paz: Greco, 2016.
- SORUCO Sologuren, Ximena. **La ciudad de los cholos: mestizaje y colonialidad en Bolivia, siglos XIX, XX**. Lima: Instituto Frances de Estudios Andinos, 2011.
- TEIXEIRA, Lucia. Para uma metodologia de análise de textos verbovisuais. In.: OLIVEIRA, Ana Claudia; TEIXEIRA, Lucia (Orgs.). **Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.
- QUISPE, Juan Carlos Barrera. **Relações entre o campo e o fora de campo no filme “Zona Sur” do cineasta Juan Carlos Valdivia**. 2018. 118f. (dissertação mestrado, interações mediáticas), Programa de Pós-graduação em Comunicação, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018. Disponible en: [http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Comunicacao\\_QuispeJC\\_1.pdf](http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Comunicacao_QuispeJC_1.pdf)
- VAYONE, Francis; GOLIOD-LÉTÉ, Anna. **Ensaio sobre análise fílmica**. Campinas: Papirus, Campinas, 2012.
- ZONA sur. La Paz: Dirección y guion: Juan Carlos Valdivia. Producción: Gabriela Maire. Intérpretes: Ninón del Castillo, Pascual Loayza, Nicolás Fernández, Juan Pablo Koría, Mariana Vargas, Viviana Condori. Dirección de fotografía: Paul de Lumen. Música: Cergio Prudencio. Cinenomada, 2009. 1 DVD (109 minutos).



*Original recebido em: 28 de janeiro de 2019*  
*Aceito para publicação em: 26 de julho de 2019*

***Conrado Moreira Mendes***

Professor do Programa de Pós-graduação stricto sensu em Comunicação Social da PUC Minas. Doutor em Semiótica e Linguística Geral pela Universidade de São Paulo (2013), tendo realizado estágio doutoral de um ano na Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, França (2011-2012). Mestre em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais (2009) e Bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela mesma Instituição (2006). É autor de vários artigos que tratam da produção de sentido de textos/objetos midiáticos à luz da semiótica discursiva publicados em periódicos científicos indexados.

***Juan Carlos Barrera Quispe***

Comunicador social, graduado pela Universidad Mayor de San Andrés (UMSA) da cidade de La Paz-Bolivia. Mestre em Comunicação social: interações midiáticas, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC - Minas). Seu campo de atuação é a análise cinematográfica e a edição de textos.



Esta obra está licenciado com uma Licença  
Creative Commons Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional

