

# La redundancia del espacio: estrategias fílmicas y discurso estético-político en la película *Zona Sur*

## The Redundancy of Space: Cinematographic Approaches and Aesthetic-Political Declamation in the Film *Zona Sur*

Eduardo Antonio de Jesus\*  
Juan Carlos Barrera Quispe\*\*

### Resumen

*Zona Sur* (2009) es una producción que se destaca tanto por su concepción estética como por su referencia al contexto político de la Bolivia de principios del siglo XXI. La relación entre estas características se establece fundamentalmente a partir de la imagen, ya que la cámara adquiere un papel central, al convertirse en un dispositivo que articula un conjunto de estrategias fílmicas que producen una redundancia del espacio. Como fenómeno sincrónico de ampliación, conformación y continuidad del espacio, este efecto de redundancia conforma un discurso que problematiza la dicotomía interior-exterior y conforma un escenario de encierro. A partir del análisis fílmico, verificamos estos aspectos.

---

\* Profesor titular del Departamento de Comunicación Social de la Facultad de Filosofía y Ciencias Humanas de la Universidade Federal de Minas Gerais (FAFICH-UFMG), Minas Gerais.  
Contacto: edujesus2010@gmail.com

\*\* Comunicador social (Universidad Mayor de San Andrés, La Paz) y magister en interacciones mediatizadas por la Pontificia Universidade Católica de Minas Gerais PUC-Minas, Minas Gerais.  
Contacto: juanbqxx@hotmail.com

## Abstract

*Zona Sur* (2009) is a production that stands out for its aesthetic conception and its references to the political environment of Bolivia in the early 21st century. The relationship between these characteristics is established in the film essentially on the basis of image, as the camera acquires a central role by becoming a mechanism that brings together a series of film approaches that produce a redundancy of space. As a synchronic element of expansion, constitution and continuity of space, this effect of redundancy constitutes a discourse that tackles the theme of interior-exterior dichotomy and establishes a setting of confinement. These themes are examined through cinematographic analysis.

## 1. Introducción

*Zona Sur*, del cineasta Juan Carlos Valdivia, es una producción que se distingue por mostrar, casi exclusivamente, un único escenario: la casa de una familia de clase alta de la ciudad de La Paz<sup>1</sup>. Esta particularidad se complementa con el despliegue de un conjunto de elementos fílmicos. Entre ellos destaca, principalmente, el constante movimiento circular de la cámara; hecho que implica una concepción sobre la imagen expresada en esta singular propuesta cinematográfica. Tales características se vinculan a una narrativa orientada a mostrar la cotidianidad de los habitantes del lujoso recinto.

La familia que protagoniza el filme está dirigida por Carola (Ninón del Castillo). La dueña y patrona del lugar es divorciada y mantiene a tres hijos que conviven con ella en el hogar. El mayor, Patricio (Juan Pablo Coria), reparte su tiempo entre la compañía de su novia y juergas con sus amigos. Su hermana, Bernarda (Mariana Vargas), goza parcialmente de tales libertades, pues se enfrenta constantemente al control y las correcciones de su madre. Andrés (Nicolás Fernández), el menor de los hijos, de aproximadamente seis años, es el personaje que se diferencia por la inocencia de sus actos y por transitar libremente por las fronteras y límites interiores de la casa.

Como parte de la tradicional élite paceña, los miembros de esta familia se distinguen por conductas y convenciones que responden a su condición social. Tales caracteres se acentúan con la presencia los empleados que trabajan en la casa: Wilson (Pascual Loayza) y Marcelina (Viviana Condori). Reproduciendo la estructura colonial del país, en el espacio íntimo de la casa, los patrones se

1 Producida por Gabriela Maire y Ximena Valdivia.

caracterizan por su herencia europea, mientras que los empleados resaltan por su origen andino y aymara. Estos extremos de la sociedad boliviana se encuentran en el espacio privilegiado de la zona Sur de la ciudad de La Paz, distrito urbano al que hace referencia el título de la película.

De este modo, el relato va tensionando paulatinamente las diferencias entre los personajes denominados “jailones” y “cholos”. Ambos términos, utilizados en la película, se refieren a categorías locales que mediatizan culturalmente a estos grupos sociales. La palabra ‘cholo’ hace referencia a la población mestiza y urbana de la región andina. Es un grupo social ambiguo que se sitúa entre los códigos de la élite blanca y el mundo indígena (Soruco, 2011). Por su parte, ‘jailón’ indica una “(...) posición o condición socioeconómica alta”, fundamentada principalmente en la apariencia y el comportamiento (López, Jemio y Chuquimia, 2006, pp. 13-14).

Lejos de simplificar el papel de estos actores, en *Zona Sur* la conflictividad adquiere diversos matices que se van manifestando en cada evento cotidiano. Sin posturas bien establecidas, los personajes van revelando sus contradicciones, en un contexto general de carencia económica que amenaza la continuidad del habitual modo de vida, situación que produce incertidumbre y malestar entre los moradores de la casa. Sin embargo, la película no se ocupa sólo de describir este drama, sino también “(...) se atreve a hablar de tensiones irresolubles (a las) que ha dado lugar este nuevo proceso histórico”, llegando a concebirse, incluso, como una “(anti)-Nación Clandestina” (Espinoza y Laguna, 2010, p. 190).

La referencia a *La nación clandestina* (1989), una de las obras más importantes del cineasta Jorge Sanjinés, tiene que ver con el potencial político y estético que se desprende de ambas películas. Una parte del mundo rural, de la cosmovisión andina y la perspectiva aymara; la otra se sitúa en un espacio urbano dominado por las maneras y las formas de la cultura global y las clases privilegiadas. En tal sentido, reconocemos en *Zona Sur* una dimensión política que se sitúa históricamente en el denominado “proceso de cambio” boliviano y una propuesta estética que se sustenta en la representación del espacio de los “jailones”.

En relación a esta última premisa, surgieron trabajos como *La concepción del espacio en el film Zona Sur de Juan Carlos Valdivia*, en el cual Sebastián Morales (2013) aborda la cuestión del espacio desde una perspectiva filosófica, examinando la película a partir del marco conceptual del “proyecto esferas” del filósofo alemán Peter Sloterdijk; es un abordaje que se relaciona con la noción de la “casa-burbuja” que sugiere Valdivia (Cinenómada, 2009). Esta interpre-

tación se hace presente en *Una estética del encierro: acerca de una perspectiva del cine boliviano* (2016), donde el mismo Morales proyecta sus reflexiones sobre *Zona Sur* hacia el ámbito del cine contemporáneo boliviano, caracterizado por la representación de espacios de encierro.

Una otra investigación, referida a similares aspectos cinematográficos, titula: *Relações entre o campo e fora de campo no filme “Zona Sur” do cineasta Juan Carlos Valdivia*, realizada por Juan Carlos Barrera Quispe (2018) y orientada por Eduardo de Jesus, autores del presente texto. Allí se propone verificar, a partir del análisis fílmico, la paradójica función del movimiento de cámara que, al tiempo de ampliar el cuadro de la imagen, restringe el espacio visible al mostrar con preferencia un solo espacio. En función a esa problemática, uno de los principales aportes de la “disertación” es la caracterización del fenómeno de *redundancia del espacio* como resultado de la articulación de un conjunto de estrategias y elementos fílmicos presentes en *Zona Sur*.

Tales estrategias se manifiestan como acciones de *ampliación, conformación y continuidad* del espacio. Son tres operaciones que atraviesan toda la película y que están ligadas a la utilización de varios elementos cinematográficos, como la escenografía, el montaje, pero principalmente el movimiento de la cámara. A continuación describimos estos elementos que posibilitan la conformación de las estrategias. Luego explicitamos el papel de la cámara como el dispositivo a partir del cual se articulan todos estos aspectos en función del efecto de redundancia que afirma el encierro hasta llegar a un punto de quiebre.

## 2. Los elementos cinematográficos

La película se estructura a través de la utilización de planos secuencia, que es una técnica que sustituye los cortes entre planos por una sola toma extendida. Éste es uno de los rasgos recurrentes del film, ya que 76 de los 85 planos de la película son planos secuencias circulares. Deslizándose principalmente en sentido horizontal, pero también de forma vertical y oblicua, la cámara nos permite revelar gran parte del interior de la casa, hecho que al mismo tiempo significa la omisión de lo que existe fuera de este espacio. Es una paradoja que puede abordarse a partir de la verificación de las relaciones entre el *campo* y el *fuera de campo* que se constituyen desde la imagen.

Desde la perspectiva de Burch (1973), una de las formas de tal relación tiene que ver con el *encuadramiento*. Al analizar la película *Naná*, de Jean Renoir (1926), el autor identifica el campo como todo lo visible dentro del cuadro de

la imagen, mientras que el fuera de campo se sitúa más allá de sus límites. A los cuatro lados del cuadro, se suman los sitios detrás del escenario y detrás de la cámara. En total, suman seis espacios fuera de campo que potencialmente pueden convertirse en campo, según el autor.

De tal modo, se establece la marcada distinción entre lo concreto (visto) y lo imaginario (no visto), hecho que Aumont *et al.* (2016) cuestionan al considerar el campo y el fuera de campo como parte de un mismo espacio imaginario: el espacio fílmico. Dicho espacio es el universo construido a través de la imagen segmentada por el cuadro. En *Zona Sur* hay una intención manifiesta de ampliar el campo de la imagen, pero se produce un fuera de campo que no corresponde a los espacios aledaños al cuadro, sino que se encuentra más allá del escenario principal.

Sin descubrir otros espacios, la perspectiva de la cámara se ocupa de explorar los detalles de la casa; hablamos del *espacio arquitectónico*, que es todo el ambiente que se sitúa dentro del encuadramiento (Allon, 2016). De este modo, los elementos del escenario se tornan protagónicos al alternar su aparición en campo junto a los personajes y sus acciones. Sin ser aleatoria, la disposición de la escenografía forma parte del efecto de redundancia que se quiere establecer.

### 3. La cámara como dispositivo

En *Zona Sur*, la cámara adquiere un rol protagónico. Desde las primeras imágenes, su trayecto circular se ejecuta con cierta autonomía respecto a las acciones de los personajes. Esto posibilita un despliegue importante de recursos cinematográficos, como el plano secuencia, el encuadramiento, el campo-fuera de campo, el espacio arquitectónico y el montaje; pero, ¿cómo entender su función articuladora?

Para comprender esto acudimos al concepto de dispositivo. Sin tener una definición estricta, Agambem destaca esta idea, presente en gran parte de la obra teórica de Michel Foucault, aseverando que el término “(...) parece referir à disposição de uma série de práticas e de mecanismos (...) com o objetivo de fazer frente a uma urgência e de obter um efeito” (Agambem, 2005, p. 11). Si el dispositivo aglutina *prácticas y mecanismos*, la cámara en *Zona Sur* desempeña tal papel.

Sin embargo, no debemos entender su desempeño como un factor determinante, a pesar de caracterizar y atravesar toda la obra. En este caso, el dispo-

sitivo cumple una “(...) função estruturante mais do que estrutural” (Barrera Quispe, 2018, p. 78). Esto quiere decir que se caracteriza mejor como un “dispositivo interactivo” que no se limita sólo a condicionamientos institucionales y técnicos, sino que acoge también “(...) processos específicos de experiência vivida e de práticas sociais” (Braga, 2011, p. 11).

Es así como la cámara se relaciona con la mirada de los personajes, con su modo de verse a sí mismos y a los demás. En tanto el objetivo es producir una “sensación de encierro” (Morales, 2016, pp. 60-61), el dispositivo aglutina los diversos factores que determinan tal ambiente. Interpretamos esta acción identificando tres estrategias que configuran el efecto de redundancia, las cuales se manifiestan en forma de *ampliación*, *conformación* y *continuidad* del espacio representado.

#### 4. Ampliación del campo visible

Una de las consecuencias del movimiento de cámara es la ampliación del campo de visión. Relativizando la función narrativa de la imagen, dentro del campo aparecen, no únicamente los personajes y sus acciones, sino también varios elementos del ambiente que parecerían no tener importancia alguna para la historia. No obstante, tanto material como simbólicamente cada objeto representa una manifestación de los límites del encierro. De forma recurrente, observamos que la imagen se detiene a mostrar los muros, los cristales, los espejos, las ventanas y los retratos, entre los principales.

Quizá la expresión más patente de las fronteras sean los muros. En *Zona Sur*, los muros aparecen como obstáculos para la visión más allá de la casa. De color predominantemente blanco, imponen un padrón de pulcritud y asepsia en el interior. Esta identidad está presente en todo el recinto, a pesar de que cada cuarto se caracteriza por el personaje que lo habita. Es importante hacer notar que los muros no impiden la salida de los personajes, pero limitan la mirada a través de la imagen de la cámara, que no puede salir del lugar.

En cuanto a los cristales, aparecen en cada espacio en forma de decoración, utensilios, espejos y ventanas. Morales (2016, p. 66) sostiene que son los cristales, y no los muros, los que representan la principal “metáfora” del encierro en la película. Aludiendo a la fragilidad y preciosidad de su acabado, los cristales transfieren estas cualidades a la casa. Asociada a la idea de “burbuja de confort” (Cinenómada, 2009, p. 9), el recinto adquiere tales características materiales. La premisa se refuerza por otros medios, como el sonido, ya que en distintos

pasajes de la película escuchamos un efecto sonoro de resonancia que amenaza con romper la burbuja de cristal.

Y si los muros son límites fácticos, los espejos implican una barrera subjetiva. Encontramos espejos en cada uno de los cuartos y en gran parte del decorado. Al contrario de las ventanas, estos cristales no permiten ser atravesados por la mirada, más bien devuelven la imagen del que intenta mirar a través de ellos. “Los espejos en *Zona Sur* permiten a los personajes negar a los otros y retirarse del mundo para aprovechar los lujos reservados solamente para los jairones” (Morales, 2016, p. 67). Mirarse a sí mismo es uno más de los gestos de redundancia que evidenciamos en varios pasajes la película.

Con similar efecto, los retratos, que se ubican por toda la casa, también reproducen la imagen de los protagonistas. Identificamos fotos, videos, cuadros y dibujos que remiten a situaciones y personajes de la familia. Son autorretratos que, de manera similar a los espejos, multiplican la propia imagen. El único momento en que una foto nos da un indicio sobre el pasado de uno de los moradores sucede cuando la cámara se sitúa en el cuarto de Wilson. Allí vemos una foto de un soldado de la Guerra del Chaco (1932-1935), presumiblemente un pariente suyo.

Las ventanas son sitios en donde los personajes asumen posiciones contemplativas. Existen secuencias, para cada personaje, en donde cada uno observa a través de las ventanas. Con un ambiente melancólico, vemos que los personajes miran, pero no se nos permite ver lo que ven. Tales secuencias son las que expresan con mayor efectividad la situación de encierro en la que se encuentran los personajes. Sólo en una oportunidad es posible situarnos en la perspectiva de uno de los personajes que contempla el paisaje. Esto ocurrirá fuera de la casa, cuando se rompa por fin con el encierro.

## 5. Conformación del espacio de encierro

En conjunto, la casa se conforma como un universo no lineal, sino circular, en donde el movimiento de cámara y las acciones de los personajes tienden a la repetición y al encierro. A pesar de eso, a lo largo de la película verificamos que existe un tratamiento diferenciado de los espacios. Dentro de la casa, la cámara registra movimientos más regulares y restringidos al ambiente. En cambio, afuera, especialmente en el jardín y el techo, las imágenes se desplazan con mayor libertad dentro de los límites del recinto. Esta tipificación del espacio repercute en el actuar de los personajes.

En el interior verificamos un orden establecido más rígido; en cambio, en el exterior, mayor flexibilidad en las relaciones personales. De esta clasificación general identificamos con detalle la relación de los individuos con su espacio particular. En cada cuarto se puede observar algún aspecto que refuerza o impugna la condición de encierro. Es así como reconocemos, entre el interior y el exterior de la casa, espacios individuales y colectivos; así como también espacios extraterritoriales correspondientes al fuera de campo que se llega a exhibir parcialmente.

Los cuartos dan cuenta de la posición que ocupan los moradores. Patricio, por ser el hijo preferido, goza de ciertos privilegios, como el de poder recibir a su novia Carolina (Luisa de Urioste) en su dormitorio. En cambio, Bernarda sufre el control constante de su madre, quien ingresa a su alcoba en cualquier momento sin tocar a la puerta, situación que deriva en encuentros escondidos con su enamorada Érika (Glenda Rodríguez) en el jardín o en algún rincón de la casa. El de Andrés es un caso especial, pues es el único que tiene un lugar fuera de la mansión, en una casita de madera sobre los árboles del jardín.

Carola goza de uno de los ambientes más amplios. Su dormitorio se conecta con un elegante cuarto de baño y con colmados guardarropas empotrados en la pared. Sus puertas están siempre abiertas para recibir a cualquiera, pero son únicamente el mayordomo y su hijo menor los que aparecen por el lugar. Por su parte, el cuarto de empleados es sólo ocupado por Wilson e incluye elementos que no hacen parte del decorado general, como pequeñas artesanías, una foto de un familiar lejano y una imagen religiosa de una patrona popular. A Marcelina no le corresponde ningún espacio, pues se marcha del lugar después de cumplir con su horario de trabajo.

La cocina, la sala de estar, los pasillos y principalmente el salón de almuerzo son los espacios interiores colectivos en los que se expresa con mayor claridad el orden jerárquico de la familia. La hora del almuerzo es cuando Carola ejerce el mando, disponiendo del tipo y la porción de la comida para cada uno de los participantes. En cambio, Wilson gobierna en la cocina, no por órdenes superiores sino por los afectos que despierta en los que acuden al lugar para deleitarse con sus platillos y su compañía. No es arbitrario decir que Carola y Wilson son la base que sostiene la familia. Ambos son una especie de pareja atravesada por insuperables diferencias sociales.

El jardín es el espacio exterior de la casa y sus determinaciones. Allí las reglas que imperan en el interior se tornan más flexibles. En el sitio ocurren hechos que no son vistos dentro de la casa. Por ejemplo, el encuentro sexual entre



Bernarda y Érika, las confidencias personales y las discusiones entre Carola y Marcelina, así como las pláticas entre Andrés y su amigo invisible en su casita del árbol. Allí también ocurre el acontecimiento súbito y decisivo de la venta de la casa, además de la escena de despedida en la que todos los miembros de la familia, incluyendo los allegados, comparten juntos un almuerzo.

Por tales razones, el jardín se convierte en un lugar donde la familia puede recrear un mundo más auténtico. De la cultura persa, Foucault (2013) recoge la idea del jardín-mundo, que se traduce en la expresión artística y cultural de los tapetes: “O jardim é o tapete onde o mundo inteiro vem consumir sua perfeição simbólica e o tapete é um jardim móvel através do espaço” (Foucault, 2013, p. 24). Situado dentro de las murallas de la casa, el jardín es un vehículo que es capaz de conducirnos hacia otros espacios. Esto permite sobrellevar la condición de encierro, que de otro modo sería totalmente asfixiante.

Si bien la mayor parte de los habitantes parece conformarse con las posibilidades que ofrece el jardín, Andrés es un explorador constante que es capaz de llegar hasta los límites del confinamiento. Tal actitud la expresa con su presencia en los techos y en su casa del árbol. La cámara asciende junto a él de modo vertical y alcanza un tope deslizándose oblicuamente, diseñando la cobertura esférica que limita el interior. El efecto sonoro de resonancia acompaña también estas secuencias, indicando el peligro de atravesar esa frontera impalpable concebida desde la propuesta de la película.

## 6. Continuidad espacial y temporal

Para el montaje, como criterio de sucesión de las imágenes en una serie concatenada y coherente, el hecho de que el escenario casi exclusivo sea la casa implica una preocupación mayor, por la continuidad. De una imagen a otra, los elementos que nos permiten situarnos en un mismo lugar son principalmente escenográficos. La presentación permanente del ambiente de la casa, de su decoración y de su color nos hace saber que continuamos situándonos allí.

Esto fue posible gracias a los planos secuencia circulares y extendidos que eliminan la abundancia de cortes entre planos que son habituales en el montaje del cine convencional, en el cual “O encadeamento das cenas e das sequências se desenvolve de acordo com uma dinâmica de causas e efeitos clara e progressiva” (Vanoye y Goliot-Lété, 2013, p. 25). En *Zona Sur*, la dinámica de causas y efectos de la narración no dirige la continuidad, pues es la presentación del espacio el principal factor de desarrollo del film.

Temporalmente, la continuidad se efectiviza sin recurrir a viajes al futuro (*flashback*) ni al pasado (*flashforward*). Hay una inclinación hacia lo real y la experiencia de la duración. Bazin (2008) sostiene que, en la historia del cine, el neorrealismo italiano experimentó este acercamiento hacia lo real a través de la utilización del plano secuencia. “El cine italiano ha sustituido un realismo que procedía del naturalismo novelesco por su contenido, y del teatro por su estructura, por otro realismo que podríamos calificar de modo simple como ‘fenomenológico’ (...)” (Bazin, 2008, p. 375).

Desde este enfoque, la imagen como registro de lo real vale más que lo falible de la percepción o los artificios del cine. Pero es necesario hacer notar que, en *Zona Sur*, la cámara acude a un espacio claramente escenificado; por tanto, la adopción del plano secuencia tiene que ver con otros criterios. En efecto, este procedimiento tiene la función de consolidar la visión de un solo espacio y posibilitar una continuidad temporal sin ritmos ajenos a la cotidianidad de la familia. Ambos son recursos que predominan en la mayor parte de la obra. Sin embargo, hay factores de discontinuidad que enriquecen la historia.

Uno de estos factores es la lengua. Vemos en varias ocasiones que Wilson y Marcelina constituyen un *espacio lingüístico* dentro de la casa, mediante sus conversaciones en lengua aymara. El contenido refleja la opinión, sin censura, de los empleados sobre diversos aspectos. Ya que ninguno de los demás habitantes comprende lo que dicen, estas charlas significan una ruptura con el espacio en el que se encuentran. A esto se suma el gesto de no subtítular los diálogos para el público. Al igual que los personajes, muchos de los espectadores no comprenden lo que dicen Wilson y Marcelina, a pesar de convivir cotidianamente con las personas que practican esta lengua.

Con relación al tiempo, hay un par de instantes en los que dos personajes se sustraen de su realidad, estableciendo un *espacio onírico*, de ensoñación. Siendo las únicas de toda la película, estas imágenes reciben un tratamiento diferenciado. Son conjuntos de planos simples con un movimiento casi imperceptible y con transiciones que iluminan de blanco la pantalla al principio y al final de cada conjunto. A diferencia de las demás secuencias, cada una de las tomas se caracteriza por el efecto de desenfoque y la lentitud de la imagen en movimiento.

En el primer momento observamos a Carola y Andrés jugando y simulando partir en vuelo junto a unos patos, en un lugar que parece ser el jardín. En la segunda oportunidad se los ve en alguno de los cuartos, confeccionando juntos unas alas de papel. Éste es un elemento que caracteriza a Andrés y simboliza

su deseo de salir, de volar hacia afuera. En otros pasajes del film, en el techo o en su casita de árbol, es posible verlo con estas alas. Andrés y Carola, respectivamente, son los que constituyen estos espacios ilusorios, rompiendo con el tratamiento de la imagen y con la continuidad del tiempo presente.

Finalmente, cuando por fin dos de los personajes logran salir de la casa, se rompe la continuidad espacial. Se trata de Wilson y de Andrés, quienes se dirigen hacia una comunidad rural del altiplano. El mayordomo ha recibido la noticia de la muerte de su hijo y, a pesar de la negativa de su patrona, sale de la mansión para asistir al sepelio que se realizará en su comunidad de origen. El niño se esconde en el automóvil que conduce Wilson, sin que éste se entere en un primer momento. Ambos llegan a participar del ritual fúnebre junto a un círculo de pobladores nativos. La cámara no deja de girar hasta el momento en que parece huir libre de las murallas que la retenían.

## 7. El fin del encierro

Esta película no se inclina por un curso bien establecido, en donde los hechos van revelando situaciones hasta llegar a un clímax en el que se resuelve la problemática central. Pero en su trayecto, poco previsible, acontecen eventos que modifican la situación inicial. El primero es la llamada que recibe Wilson. La gravedad del comunicado hace que el personaje y la cámara salgan por primera vez de la casa. Las consecuencias se manifiestan inmediatamente a través de la imagen. El cambio del tono de blanco a oscuro en las ropas de los personajes es la primera señal. Así también, una escena nocturna se evidencia por primera vez.

Carola se ha quedado sola en casa y recibe insospechadamente la visita de su comadre Remedios (Juana Chuquimia), una mujer “chola”, caracterizada por atuendos típicos (sombrero, manta y pollera). En un dialogo anterior, Carola había mencionado su nombre, destacando su condición de auténtica “chola” con relación al carácter advenedizo de Érika, la enamorada de Bernarda, quien según su madre era apenas una “birlocha” (“chola” sin atuendo típico). Pese a ello, en ningún momento advirtió su futura presencia. Remedios aparece y, de forma aun más sorprendente, le propone a Carola resolver sus problemas económicos comprándole la casa. Sin respuesta, la dueña de casa le propone discutir el asunto en el jardín, sin la presencia de la comitiva de la comadre.

Es de noche y Carola intenta resistir la oferta, alegando la estrecha relación que tiene con el espacio que “vio crecer a sus hijos”. Remedios también sos-

tiene razones familiares para su propuesta, pues planea construir, en el lugar, un edificio para acoger a sus parientes. No está Wilson para aconsejarle sobre la decisión que debe tomar, y Carola cede a la propuesta, después de que Remedios le ofrece subir la oferta y pagar en efectivo. Como un signo de agotamiento, los personajes “jailones” ceden su lugar a un personaje de la misma condición “chola” de los empleados, que ocuparon una posición subalterna durante toda la película.

Éste es un acontecimiento que se complementa con la escena de despedida, en la cual se invierten ciertos patrones que dominaron gran parte de la obra. A la luz del día, en el jardín, toda la familia comparte un almuerzo. Wilson, Marcelina, Carolina y Érika se suman al encuentro. Todos se ven muy contentos; en contraste, una melodía melancólica y triste acompaña la imagen. Sin percibir lo que dicen, intercambian sonrisas y atenciones. Incluso Patricio y Bernarda se levantan para atender a los empleados, que ocupan un lugar de la mesa.

En esta parte final de la película, en la que los personajes parecen resolver sus diferencias, han ocurrido cambios sustanciales; pero existe un esfuerzo por atenuar sus consecuencias. Los “jailones” han perdido los privilegios que les otorgaba su espacio, intentando apenas defender su posición y recluyéndose en su zona de confort. Mientras tanto, los “cholos” consiguieron establecer la ruta de su afirmación desde fuera de la estructura social que representó la casa. Es difícil no relacionar estos aspectos con una lectura del contexto político y social de la Bolivia de principios del siglo XXI.

Rancière (2015) nos dice que hay dos figuras por las cuales se puede entender la dimensión política del cine: la política como aquello de lo que trata la película y la política como “uma operação própria de uma operação artística” (p. 121). Por ambas vías, *Zona Sur* despliega su potencial político al presentar una historia en la cual una élite tradicional es sustituida por una nueva élite, al tiempo de constituir a través de la imagen el escenario y las condiciones de tal acontecimiento.

La construcción del espacio del encierro supone la producción de un discurso que problematiza la dicotomía interior-exterior. En sintonía con el contexto de polarización política, la imagen se atrinchera en uno de los espacios. La cámara asume una posición y se coloca en la perspectiva de la élite tradicional. En consecuencia, los elementos cinematográficos que posibilitan estas “operaciones artísticas” son capaces por sí mismos de expresar la dimensión política del cine, al presentar o al omitir, al acelerar o aletargar, al yuxtaponer o aislar los

distintos elementos que conforman la representación fílmica (Rancière, citado en Yoel, 2015).

Pero situarse en una perspectiva no implica necesariamente asumir la misma posición. Es decir, este modo que redundar sobre el mismo espacio hace que los detalles que los ligan al exterior sean reveladores. Brevemente, dos imágenes nos sitúan concretamente en el contexto histórico de la película. En la primera, vemos la portada de un periódico que Carola lleva en la mano, mientras conversa con Bernarda. Allí se alcanza a reconocer 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 puede percibir a través de los cristales del carro la inscripción en la pared: “¡Con Evo, el pueblo al poder!”.

## 8. Consideraciones finales

Partiendo de la propuesta cinematográfica de *Zona Sur*, hemos destacado su particular concepción de la imagen y del espacio representado. Ambas cualidades, que se despliegan sobre el relato de una familia de clase alta en crisis, nos han dado la posibilidad de establecer los elementos y las estrategias que configuran esta propuesta. Entendida como una acción conjunta de redundancia, tales aspectos contribuyen a configurar el escenario principal como un espacio de encierro en el que los personajes se resguardan; pero también se aíslan, generando tensión por medios visuales y narrativos.

Entre los elementos cinematográficos, reconocemos el plano secuencia, el movimiento de la cámara, el campo y el fuera de campo, la escenografía y el montaje como los principales elementos fílmicos que aparecen en el filme. Entre las estrategias, identificamos tres que corresponden a fenómenos de ampliación, conformación y continuidad, que conforman un efecto de redundancia del espacio. Todos están articulados a partir de la cámara como dispositivo que interactúa con las posibilidades de la técnica y la perspectiva de los personajes.

La política de *Zona Sur* no se expresa manifiestamente en un discurso partidario; pero constituye a través de su estética un ambiente que evoca las repercusiones de un periodo de rupturas, de resistencias y transformaciones. Si bien hay un quiebre del espacio de encierro, la película no apuesta por el establecimiento de un nuevo orden. La relación entre los personajes se torna tensa sin llegar al rompimiento. Esto, más que una lectura, es un gesto dirigido hacia las posibles salidas del conflicto social.

## Referencias

1. Agambem, Giorgio (2005). "O que é um dispositivo?". *Outra travessia*, (5), 9-16. Disponible en: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576>
2. Allon, Fábio (2016). *Arquiteturas fílmicas*. Curitiba: Encença.
3. Aumont, Jacques *et al.* (2016). *A estética do filme*. São Paulo: Papirus.
4. Barrera Quispe, Juan Carlos (2018). "Relações entre o campo e fora de campo no filme "Zona Sur" do cineasta Juan Carlos Valdivia" (tesis de maestría). Belo Horizonte: Pontificia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social Interações Mediatizadas. Disponible en: [http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Comunicacao\\_QuispeJC\\_1.pdf](http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Comunicacao_QuispeJC_1.pdf)
5. Bazin, André (2008). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Realp S.A, traducción al español por José Luis López Muñoz, octava edición.
6. Braga, José Luis (2011). "Dispositivos interacionais", *XX Encontro da Compós*, 1-15. Disponible en: [http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_1657.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1657.pdf)
7. Burch, N. (1973). *A práxis do cinema*. Lisboa: Estampa.
8. Cinenómada (2009). *Zona Sur*. La Paz: Pressbook.
9. Espinoza, Santiago y Laguna, Andrés (2010). *Una cuestión de fe: historia (y) crítica del cine boliviano de los últimos 30 años (1980-2010)*. Cochabamba: Nuevo Milenio, Comisión de Fomento a la Cultura de la Fundación Herrmann.
10. Foucault, Michel (2013). *O corpo utópico: as heterotopias*. São Paulo: N-1 edições, traducción al portugués por Salma Tannus Muchail.
11. López, Alex; Jemio, Ronald y Chuquimia, Edwin (2006). *Jailones: en torno de la identidad cultural de los jóvenes de la élite paceña*. La Paz: Programa de Investigación Estratégica en Bolivia (PIEB).
12. Morales, Sebastián (2013). "La concepción del espacio en el film Zona Sur de Juan Carlos Valdivia: una interpretación filosófica" (tesis de grado). La Paz: Universidad Mayor de San Andrés, Facultad de Humanidades, Carrera de Filosofía. Disponible en: <http://es.slideshare.net/SebastianMorales31/la-concepcin-del-espacio-protégida>
13. ----- (2016). *Una estética del encierro: acerca de una perspectiva del cine boliviano*. La Paz: Greco.
14. Rancière, Jacques (2015). "Palavra sensível: a propósito de operários camponeses", en G. Yoel (org.). *Pensar o cinema: imagem, ética e filosofia*. São Paulo: Cosac naify.
15. Soruco, Ximena (2011). *La ciudad de los cholos: mestizaje y colonialidad en Bolivia, siglos XIX XX*. Lima: Instituto Frances de Estudios Andinos; La Paz: Programa de Investigación Estratégica en Bolivia (PIEB).
16. Vanoye, Francis y Goliód-Lété, Anne (2012). *Ensaio sobre análise fílmica*. Campinas, Brasil: Papirus.
17. Yoel, Gerardo (org.) (2015). *Pensar o cinema: imagem, ética e filosofia*. São Paulo: Cosac naify.