

NOSTALGIA POR UN CHILE QUE NO FUE. EL CASO DE LA SERIE RAMONA

LORENA ANTEZANA BARRIOS
CONSUELO ÁBALOS
CLAUDIA LAGOS LIRA
EDUARDO SANTA CRUZ ACHURRA

Name Lorena Antezana Barrios
Academic centre Universidad de Chile
E-mail address lantezana@uchile.cl

Name Consuelo Ábalos
Academic centre Universidad Central de Chile
E-mail address consuelo.abalos@gmail.com

Name Claudia Lagos Lira
Academic centre Universidad de Chile
E-mail address cllagos@uchile.cl

Name Eduardo Santa Cruz Achurra
Academic centre Universidad de Chile
E-mail address esantacruz@uchile.cl

KEYWORDS

Series, fiction, history, authorship, Chile

PALABRAS CLAVE

Serie, ficción, historia, autoría, Chile.

ABSTRACT

Relying on a qualitative methodology combining narrative and visual analysis, this article discusses the Chilean television series *Ramona* (Wood Producciones, 2017-2018). Collecting data through a reception diary, a close viewing of the twelve episodes of the show, and highlighting key features of its conditions of production, we argue that *Ramona* contributes to better understand Wood's work and characterize its authorship (regarding issues, aesthetics, and narrative). Wood's authorship has been studied by analyzing his films but not his television's productions. The analysis also demonstrates that *Ramona* inserts History (and it is embedded on it) through its visual grammar and by using references operating as nostalgic clues. Within such paths of reading, *Ramona* contributes to build up Chilean memory and identity and to better comprehend nostalgia's role in contemporary television fiction. Finally, despite its very local remarks, *Ramona* also evokes larger processes common to Latin American's contemporary history, such as rural-to-urban migration, the lack of housing, the urban poverty, the emergence of masses (*sujeto popular*), and grassroots political movements.

RESUMEN

Este artículo discute los resultados de un análisis narrativo y televisual cualitativo de la serie de televisión chilena *Ramona* (Wood Producciones, 2017-2018). A partir de un diario de recepción, del visionado de los doce episodios y de la caracterización de sus condiciones de producción, argumentamos que *Ramona* permite comprender mejor la obra de Wood producciones y caracteriza su marca autoral (temática, estética, narrativa), hasta ahora estudiada en su filmografía, pero no en su producción para la pantalla chica. El análisis también demuestra que, a través de la gramática audiovisual desplegada por la producción, *Ramona* inserta (y se inserta en) la Historia y utiliza diversos elementos referenciales que operan como recursos nostálgicos. En esas coordenadas de lectura, *Ramona* contribuye a una identidad y memoria chilenas y a comprender mejor el rol de la nostalgia en la ficción televisiva contemporánea. Finalmente, y a pesar de sus referencias híper locales, *Ramona* también evoca procesos mayores en Latinoamérica, como la migración campo-ciudad, la falta de vivienda y la pobreza urbana, el sujeto popular y la acción política organizada, entre otros fenómenos constitutivos de la historia social reciente en el continente.

1. INTRODUCCIÓN

Ramona es una serie de televisión, producida por Andrés Wood¹ y ambientada en el Chile de finales de los años sesenta, que relata la historia de dos hermanas, Ramona, la mayor (interpretada por Giannina Fruttero) y Helga (interpretada por Belén Herrera) quienes, tras la muerte de su madre, deciden abandonar su pueblo natal de Santa Bárbara, en el sur de Chile, determinadas a alejarse de un padre abusador y alcohólico y de una existencia marcada por la pobreza rural. Así, comienzan una nueva vida en Santiago, la capital del país, que es hostil, ruda y marginal, pero que, al mismo tiempo, es solidaria y esperanzadora al ser parte de un proyecto político-cultural transformador que se verá truncado por el golpe de Estado de 1973.

La serie se adjudicó más de \$513 millones² del Consejo Nacional de Televisión (CNTV) en el año 2013 a través del fondo concursable público chileno que fomenta, al decir del Consejo, “la realización audiovisual de calidad”. Este último concepto ha tenido un impacto creciente en la producción de ficciones seriadas de alta calidad tanto en Chile como en el resto del mundo (Carrión, 2019). La preproducción, incluyendo los *castings*, se realizó durante 2014 y las grabaciones finalizaron en octubre de 2015. Sin embargo, Televisión Nacional de Chile (TVN) emitió la serie dos años después (entre el 28 de octubre del 2017 y el 21 de enero de 2018) y en un horario de poca audiencia³. No obstante, *Ramona* recibió buenas críticas de la prensa y varios premios en Chile y el extranjero.

A partir del análisis narrativo y televisual de esta serie, discutimos dos aspectos centrales. El primero se refiere a la manera en que esta producción incorpora la historia, lo histórico y los efectos de sentido que esta operación genera. Esto, pues, *Ramona* no es una serie histórica propiamente tal pues no está basada en hechos ni personajes reales. No obstante, está ambientada en el pasado y sus tramas y personajes, aunque ficcionados, encarnan y representan acontecimientos verídicos de la historia social chilena reciente, como el incendio de unos campamentos y la toma de terrenos baldíos para construir asentamientos de emergencia en 1957.

1 Director de *Machuca* (2004), *Violeta se fue a los cielos* (2011) y *Araña* (2019), entre otras.

2 Equivalente a unos 908 mil dólares al cambio de diciembre de 2013.

3 Fue programada los días sábado a las 11 de la noche. Una de las críticas publicadas sobre la serie dice: “Es un despropósito, o quizá el mejor ejemplo del estado de las cosas en TVN, que una serie como *Ramona* haya sido programada en el peor de los horarios, los sábados en la noche, como si el canal público sintiera vergüenza o simplemente quisiera deshacerse rápido de un muerto incómodo” (Cáceres, 2017).

El segundo aspecto que resulta central para nuestro análisis se relaciona con la importancia de la marca autoral en el proceso de producción. Wood producciones, en tanto equipo, cuenta con una experiencia adquirida y un punto de vista creativo, estético, narrativo y político que se plasma en la construcción del relato audiovisual. En *Ramona* encontramos huellas narrativas, estéticas y temáticas similares a las que Wood ha desarrollado previamente en otras de sus obras audiovisuales, tanto para televisión (*Violeta se fue a los cielos*) como para cine (particularmente, *Machuca*).

2. DISCUSIÓN TEÓRICA

2.1 El pasado en la ficción audiovisual

Desde los inicios del cine y la televisión en Chile, la producción audiovisual ha ficcionado la historia nacional, sus actores y algunos de los eventos considerados más relevantes para la sociedad chilena. Estos contenidos históricos han adoptado, al menos, tres formas en las producciones audiovisuales chilenas: (1) basados en acontecimientos históricos documentados; (2) basados en biografías de personas relevantes para la historia, y (3) ambientados en el pasado (Salinas et al, 2018; Santa Cruz, 2018).

En efecto, la historia ha sido desde los inicios de la producción ficcional chilena una cantera de ideas, relatos y proyectos de distinto cariz. A modo de ejemplo, en 1965 el Canal 9 de la Universidad de Chile exhibió su primera serie: *Legión Blanca* que, en cada capítulo, presentaba una historia distinta relacionada con un caso médico que hubiera generado revuelo en la sociedad chilena en el pasado. Poco después, en 1970, Televisión Nacional (TVN), el canal público, realizó su primera producción seriada, *En la huella del tiempo*, sobre sucesos de la historia de Chile. Para entonces, la televisión chilena estaba en sus años formativos, con los primeros canales de televisión ya fundados y sostenidos con carácter de experimental por las universidades y por el Estado (Hurtado, 1989).

La dictadura cívico-militar (1973-1989) implicó censura y autocensura, la intervención militar en los canales de televisión y en otras instituciones de la industria audiovisual, además del recorte presupuestario para cultura. En ese contexto, la producción de series históricas fue ocasional (identificamos cuatro series⁴ en todo el periodo), la que paulatinamente comenzó

a reactivarse con el retorno de la democracia en 1990 (con tres series⁵ en esa década). Sin embargo, la conmemoración del Bicentenario de la Primera Junta de Gobierno de Chile (2010) impulsó una mayor producción de este tipo de contenidos y generó un renovado interés de las audiencias por estas temáticas y este tipo de obras. La producción de series de ficción para la televisión en tiempos bicentenarios se articuló en torno a tres grandes temas o eventos: La Guerra del Pacífico⁶, los próceres y sus aportes a la construcción del Estado-Nación⁷ y la dictadura y sus consecuencias⁸. *Ramona* surge al calor de esa tendencia y es deudora, también, de estos grandes ejes y temáticas que surgen con fuerza durante el Bicentenario.

Así, *Ramona* utiliza una estrategia explícita de diálogo con el mundo histórico, visual y cultural al cual la serie pretende referirse, esto es, la vivencia de la marginalidad urbana en la década de los sesenta en Chile. La historia de Ramona y Helga y, luego, de éstas con Carmen (interpretada por Paola Lattus) con quien constituyen una familia, se desarrolla en el marco contextual más amplio de la época en la que transcurren procesos políticos, sociales, económicos y culturales mayores, como la Reforma Agraria⁹ y la migración campo-ciudad, entre otras.

La serie evoca varios y diversos hechos reales, como el incendio de unas poblaciones “callampas” a la orilla del Zanjón de la Aguada¹⁰, la toma de la población La Victoria en 1957¹¹

5 *Crónica de un Hombre Santo* (1990); *La patrulla del desierto* (1993) y *Alberto, quién sabe cuánto cuesta* (2005).

6 Conflicto armado (1879 y 1884) que enfrentó a Chile contra los aliados Perú y Bolivia. Algunas de las series basadas en este acontecimiento fueron: *Epopéya* (2007); *Paz, una historia de pasión* (2008) y *Adiós al 7º de Línea* (2010).

7 *Héroes* (2007–2009); *Grandes chilenos* (2008), *Algo habrán hecho por la historia de Chile* (2010) y *El niño rojo* (2014), entre otras.

8 *Los 80* (2008-2014); *Los archivos del Cardenal* (2011-2014), *Mary and Mike* (2018), *Héroes invisibles* (MEGA,) y *Dignidad* (2020); además de las miniseries *Amar y morir en Chile* (2012); *Ecos del desierto* (2013) y *No, la serie* (2014).

9 En 1962, el gobierno de derecha de Jorge Alessandri promulgó la ley 15.020 de Reforma Agraria que suponía redistribuir tierras estatales entre campesinos y organizar instituciones fiscales para reformar el campo (Memoria Chilena). “Sin embargo, esa primera acción fue limitada y no afectó sustancialmente el régimen de tenencia de la tierra en el campo chileno. Despectivamente fue etiquetada como “reforma de macetero”. En 1967, año en que se ambienta *Ramona*, el gobierno demócrata cristiano de Eduardo Frei Montalva, con el apoyo de partidos de izquierda y sectores de la Iglesia Católica, promulgó la ley de Reforma Agraria N° 16.640 y la ley N° 16.625 que fomentó la sindicalización campesina. El gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende (socialista, apoyado por una coalición de izquierda) profundizó y agilizó la reforma y terminó con el latifundio en Chile”.

10 El Zanjón de la Aguada, canal que, como muchos otros, llevaba residuos de toda la ciudad hasta el río Mapocho, el principal cauce de la capital. El incendio nocturno se produjo el 26 de octubre de 1957 y transformó en escombros las casas de más de 30.000 habitantes de una población callampa (Sánchez, s/f).

11 Esta toma de terreno se produjo un 30 de octubre de 1957, cuando 1200 fa-

4 *Martín Rivas* (1979); *Amelia* (1981); *La Quintrala* (1987) y *Teresa de los Andes* (1989).

y la represión policial en los desalojos de las tomas. La producción se refiere, también, a la elección presidencial de 1970 (“en dos años más llegará el futuro”). Adicionalmente, a través de los diálogos de sus personajes, del cuidado trabajo de dirección de arte, de la fotografía y la musicalización de los doce episodios, *Ramona* representa y se refiere a otros actores, evento e hitos de la época, como la captura y asesinato del Che Guevara, la labor de Víctor Jara¹² en el campo cultural y político chileno, la revista femenina *Paula* (1967) y políticas públicas de enorme impacto en la población, como las de planificación familiar¹³ que permitió distribuir píldoras anticonceptivas y ofrecer consejería a las mujeres a través de los servicios públicos de salud.

Como contrapunto a la representación de la marginalidad en la sociedad chilena de los años sesenta, la serie también visibiliza diversas estrategias de acción social, colectiva y política. En efecto, esta obra audiovisual cita visual, retórica y simbólicamente la organización de redes de solidaridad, la autogestión social y política como espacio de crecimiento y superación (como las campañas antialcoholismo y contra la violencia hacia la mujer, por ejemplo).

También hace alusión al trabajo político asociado al campo cultural a través de referencias explícitas a Luis Emilio Recabarren —obrero, político y fundador del Partido Comunista en Chile y actor fundamental de la prensa obrera de principios del siglo XX—, al Partido Comunista Chileno (PC) y al movimiento sindical y su influencia en la historia social chilena. Finalmente, representa el trabajo voluntario de otros sectores sociales como del cuerpo de salud y de los estudiantes universitarios, encarnados en personajes específicos, que despliegan acciones diversas en la toma de terrenos en consonancia con el espíritu de época que retrata la serie de movilización y activismo social.

milias provenientes del Cordón de la Miseria del Zanjón de la Aguada, se tomaron los terrenos de la chacra La Feria, localizada en lo que hoy es la Comuna de Pedro Aguirre Cerda (sector Sur de la ciudad de Santiago) (Cortés, 2007).

12 Cantautor y director de teatro chileno, referente de la Nueva Canción Chilena y de la música popular latinoamericana. Fue arrestado, torturado y asesinado por agentes del régimen de Augusto Pinochet.

13 En 1966, el gobierno de Eduardo Frei Montalva y la Asociación Chilena de Protección a la Familia (APROFA), conscientes de los altos indicadores de aborto inducido y de la mortalidad materno-infantil derivada de aquello, promovieron programas de planificación familiar, paternidad responsable y derechos sexuales y reproductivos.

2.2 La “marca” autoral

Comprendemos la ficción audiovisual como un texto cultural producto de la maquinaria mediática. En ese contexto, Charaudeau (2005) lo entiende como un objeto de intercambio comunicacional entre una instancia de enunciación y una de recepción y, en tanto tal, las condiciones de producción son cruciales para comprender mejor la generación del producto, su circulación y consumo. En ese sentido, para indagar en la ficción audiovisual, en general, y en las series de televisión, en particular, debemos considerar factores vinculados con la disponibilidad de recursos económicos y humanos, con los marcos regulatorios vigentes, la tecnología disponible y el clima de época (Jelin, 2001). En este conjunto de elementos debemos considerar también la entidad productora (directores, guionistas, productores, entre otros) que imprimirán en la obra una serie de huellas y marcas reconocibles, narrativas y estéticas, que operarán como un sello autoral desde la concepción de la idea hasta la ejecución del proyecto audiovisual y su montaje final.

La serie es una realización de Wood Producciones, escrita por Guillermo Calderón y dirigida por Andrés Wood, Julio Jorquera y Marcos Sánchez. El equipo está tras numerosas películas y series como: *Los 80* (2008-2014); *Ecos del desierto* (2013); *Mary and Mike* (2018), *Dignidad* (2020) y películas como *Machuca* (2004), *Violeta se fue a los cielos* (2011) y *Araña* (2019), basadas en personajes o eventos reales, históricos, o ambientadas en el pasado; por lo tanto, la serie *Ramona* puede inscribirse como una pieza de una obra mayor y compleja que presenta una perspectiva sobre la historia (Baer, 2006). Como lo sintetiza la productora de la serie, María Elena Wood, *Ramona* “es otro eslabón en una cadena que hemos estado desarrollando como productora audiovisual: Contar la historia reciente de Chile a través de las personas que no son los protagonistas oficiales” (Mayorga, 2016).

Una de las críticas a la serie destaca, precisamente, esta mirada aguda a la historia contemporánea:

Wood escarba en nuestro pasado reciente, pero lo hace sin imposturas, con un genuino interés por sus personajes y por reconstruir esa vida cotidiana que ocurre en un segundo plano, como un relato paralelo a los grandes cambios sociales y políticos del país. *Ramona* es la historia de una mujer anónima, pero también es un homenaje a esos cientos de valientes mujeres que, a mediados del siglo pasado, llegaron a vivir a Santiago, del campo a la ciudad, a trabajar en lo que fuere. Quizá esta sea la verdadera historia secreta de Chile (Cáceres, 2017).

La temática de las tomas de terreno y sus consecuentes erradicaciones conforman un *pathos* que ya podíamos identificar en obras anteriores de Wood. En efecto, su película más conocida, *Machuca* (2004), hace eco de una realidad similar. La historia retrata la amistad entre un niño rico y uno pobre que nace al alero de una experiencia educacional en el Colegio Saint Patrick¹⁴. El vínculo entre ambos es abruptamente interrumpido cuando el campamento donde vivía el niño pobre es violentamente erradicado tras el Golpe de Estado de 1973. De esta manera, Wood hace un paralelo entre el fin de la democracia y la interrupción de un modelo social que tenía entre sus prioridades el acceso a la vivienda digna para superar la pobreza.

A nivel estético es posible encontrar en la obra de Wood aspectos comunes que se plasman a modo de huellas en sus distintas producciones y que van construyendo un sentido audiovisual sobre la época. Es el caso de la representación de la marginalidad y la periferia en el diseño estético de los campamentos y la pobreza digna. El campamento de *Machuca* (2004) es parecido al de *Violeta se fue a los Cielos* (2011) y también al de *Ramona* (2015). Todos ellos son construidos en una planicie arcillosa, con poca vegetación circundante, viviendas precarias y desordenadas donde circulan perros vagabundos, gallinas y niños.

La luz y la fotografía son otros aspectos destacables de esta mirada de Wood que se advierten en sus producciones. Gran parte de las escenas son grabadas bajo una luz brillante que muestra todo. Este aspecto es singularmente explotado en *Ecos del desierto* (2013) y también lo encontramos en muchas de las propuestas de esta productora. La luz es la que permite seguir la historia al señalar el recorrido visual de la narración y, por lo tanto, está vinculada al significado que se construye. Es el hilo emotivo que permite el vínculo entre el *sujeto que mira* y la *representación que se muestra*.

Las imágenes que se imprimen en estas distintas producciones dan cuenta no solo de un punto de vista determinado, de una manera de enfrentarse al mundo, sino también constituyen un camino de lectura propuesto a un espectador, que dialoga a su vez con un repertorio de imágenes disponibles y permite construir una síntesis interpretativa de estas que, en su conjunto, se consolidan como artefactos de memoria.

De esta manera, las series operan como una prótesis (Bossay, 2014) al mostrarnos en imágenes aspectos del pas-

ado que no se han podido mostrar, en un ejercicio de recuperación del pasado desde el presente (Schlotterbeck, 2014) que mezcla documentos históricos (archivos audiovisuales) con los personajes ficticiales.

3. METODOLOGÍA

Nuestra metodología de análisis es cualitativa. Utilizamos una perspectiva narratológica (García y Rajas, 2011) para el análisis de los 12 episodios de la serie *Ramona*. Para esto realizamos un visionado preliminar de todos los capítulos, registrando en un “diario de recepción” (Franco, 2012: 80) los distintos aspectos relacionados con la evolución de las tramas, el desarrollo de los personajes y el progreso de la intriga.

Además, identificamos los recursos audiovisuales o códigos icónicos, gráficos, sonoros y sintácticos (Cassetti y De Chio, 1995) que se utilizan para construir el relato audiovisual de la serie. Es decir, las características de los planos utilizados, la iluminación, la música, el sonido, el uso y disposición de los espacios, el vestuario, entre otras. O, en otras palabras, la gramática audiovisual que imprime este sello autoral en diálogo con el mundo de referencia al que, como argumentamos, remite *Ramona*.

Junto con el visionado, revisamos textos informativos y otros materiales sobre el lugar de producción (Charaudeau, 2005) en el que, más allá de la ficha técnica de la serie, interesó identificar aspectos relacionados con las condiciones de producción, las limitaciones técnicas, financieras, las características de la historia a producir y sus complejidades, las locaciones y los escenarios escogidos y el *casting*, entre otros. El objetivo de esta revisión fue determinar la relevancia que tuvieron aspectos de carácter económico, mercadotécnico e, incluso, políticos exógenos a la producción (Rodríguez, 2016) en la toma de decisiones sobre el contenido y la forma del relato audiovisual.

La serie, en tanto “evento textual” (Coudry, 2000), se articula con otros textos y discursos o paratextos (Mihelj y Huxtable, 2018), inscribiéndose en una operación discursiva multimediática. Revisamos prensa especializada, entrevistas a directores, productores y actores/actrices, así como también productos promocionales de la producción, del canal y de los miembros del equipo.

Como se trata en este caso de un relato ambientado en el pasado, pero relacionado con hitos y acontecimientos históricos, también se revisaron textos y referencias académicas de esa naturaleza que permitieron caracterizar las “estrategias

14 La experiencia es real. Está basada en la amistad del director de la película con otro niño proveniente de un medio desfavorecido, la cual surgió en el marco de un programa educacional de integración que implementó el exclusivo Colegio Saint George de Santiago de Chile a partir de 1964

de comunicabilidad” referidas a los “modos en que se hacen reconocibles y organizan la competencia comunicativa los destinatarios y los destinatarios” (Martín-Barbero, 1992: 26).

El análisis se articula en torno a tres grandes ejes: Narratividad/Serialidad, Televisualidad y Síntesis o interpretación hermenéutica.

La primera dimensión de análisis describe y discute las características de la serie en tanto narración seriada de ficción audiovisual. En particular, caracteriza las tramas, principal y secundarias (Rodríguez, 2016); los niveles y nudos críticos de las historias; las principales líneas de acción y cómo se organizan y distribuyen. En definitiva, cómo se teje la intriga (López y Nicolás, 2016). Esta sección discute, también, los recursos narrativos utilizados para contar la historia, la descripción de los personajes y sus funciones dentro de la trama (Greimas, 1989).

La segunda dimensión de análisis aborda las cuestiones acerca de su televisualidad. Esto es, identifica y analiza el tratamiento audiovisual de la serie, incluyendo los recursos estilísticos como iluminación, sonido, movimientos de cámara, planos, encuadres y montaje. Explora, también, la temporalidad de la serie (tiempo cotidiano, tiempo psicológico, tiempo histórico) y qué recursos utiliza para representar el tiempo (repetición, elipsis, prolepsis) (Genette, 1989). En esta sección discutimos, también, cómo se utiliza el espacio en la narración. Finalmente, exploramos las huellas y licencias temporales y espaciales con el mundo de referencia, que son distinguibles tanto en la ambientación, como en el vestuario y la dirección de arte.

La tercera y última sección propone una síntesis o interpretación hermenéutica que busca responder las preguntas acerca de la relación de la serie con su mundo de referencia, cuáles son las operaciones simbólicas (de sentido) que desarrolla la serie y de qué manera se articulan local y globalmente.

4. RESULTADOS

4.1 *Ramona*. O el sujeto popular idealizado

Esta producción está construida siguiendo una estructura serial clásica, de episodios autoconclusivos, “que cuentan una historia que comienza y termina en cada emisión” (García, 2016: 64). En ese sentido, lo que le otorga unidad a la narración audiovisual, es su protagonista principal, Ramona, y los personajes secundarios relacionados con ella, como su hermana Helga y su amiga Carmen.

Aun cuando no conozcamos la historia completa o los personajes principales y no podemos seguir la progresión de éstos a lo largo de todos los episodios, es posible visionar un solo capítulo y entender la historia que se cuenta en él. Así, cada episodio nos muestra una dimensión de la marginalidad y, para ello, aparecen personajes específicos que movilizan microhistorias que no necesariamente están vinculadas de manera estrecha con Ramona.

Ramona es una mujer segura, independiente, autónoma. Es un personaje relativamente culposo, siempre en deuda con el mundo, nunca del todo feliz o satisfecha. Pareciera tener una deuda universal solo por el hecho de estar viva. Ramona es una proyección del deber ser político encarnada en un personaje. Sin embargo, ella experimenta (y sufre) lo que le pasa, colabora, es testigo, pero no es el detonante ni quien moviliza la historia. Vemos a través de sus ojos lo que ocurre. Ramona nos cuenta la historia.

El punto de partida de su relato es la migración del campo a la ciudad en búsqueda de una vida mejor. Una vez en Santiago, Ramona y su hermana conocen a Carmen, una mujer que, ocasionalmente, ejerce la prostitución, pero que no se define por ese oficio. Es alguien que sobrevive en el difícil medio en el que le toca vivir. Carmen es quien gatilla la historia, es un personaje construido en un registro más melodramático en comparación con Ramona (su historia amorosa es frustrante, por ejemplo) y funciona como un elemento que introduce diversas problemáticas sociales ligadas a las clases populares de la ciudad: la marginalidad, la falta de vivienda digna, su tránsito por trabajos precarios, problemas de alcoholismo, el escaso y difícil control de la natalidad, los abortos clandestinos peligrosos y los niños abandonados. Helga, en tanto, funciona más en un registro que transita desde la adolescencia hacia la adultez. Su personaje se enmarca en el error, el impulso y el potencial político, el disfrute de la vida, la risa y la cercanía con los niños (principalmente de la “toma de terrenos” donde vive) en tanto entrega o goce, y no responsabilidad o deber, como es el caso de Ramona.

Del mismo modo que Carmen las lleva al campamento es ella, también, quien conecta a las hermanas con los distintos espacios urbanos en los que se desenvuelve la historia. En un primer momento, Carmen les muestra (e invita) a Ramona y Helga al lugar donde pueden vivir sin pagar y les enseña cómo ganarse la vida. Se instalan en una “toma de terrenos” a la orilla de un canal y se ganan la vida vendiendo vasos de vino a los habitantes de la “toma”. De esta manera, logran progresar de cierta forma hasta armar una mediagua para habitar las tres y convertirse en una “familia”. A partir de ahí, se desarrolla

un relato que ubica parcial o momentáneamente a Ramona en un lugar secundario para convertirse en una historia coral.

Los personajes que rodean a la protagonista encarnan y exponen fenómenos sociales y políticos que retrata la serie. La dimensión política está encarnada por personajes como Héctor (Daniel Muñoz) y Eugenia (Roxana Naranjo), una pareja de militantes y funcionarios del Partido Comunista, encargados de instalarse en la “toma” para organizar a sus pobladores y buscar nuevos terrenos. O por Memo (Héctor Alfaro), un personaje homosexual y con una marcada conciencia de clase, que se autoimpone como misión completar la educación secundaria de Helga. La veta social también cruza el paisaje de personajes que deambulan por las orillas del canal. Por ejemplo, la doctora Soledad Ortúzar (Francisca Lewin) quien contribuye a implementar campañas sanitarias y educa a las mujeres del campamento acerca de los nuevos métodos de contracepción.

El personaje de Ramona es, entonces, un pretexto para encarnar un sujeto popular y político idealizado que crece tras cada coyuntura. En tanto historia coral, la serie retrata distintas facetas de la marginalidad y de lo ocurrido durante ese periodo. Y ese sentido, Ramona es la cámara que permite encontrarnos con todos estos procesos.

4.2 La ambientación histórica (o la construcción del verosímil histórico)

La serie utiliza distintos planos discursivos que tienen implicancias tanto para el diálogo que entabla con sus mundos de referencia, así como también con la televisualidad. En la construcción de la serie es innegable la influencia de la cinematografía de realizadores latinoamericanos como Fernando



FIG. 1. IMAGEN DE UN TREN ENTRANDO A LA ESTACIÓN CENTRAL, EN SANTIAGO. FUENTE: FOTOGRAMA DE LA SERIE. IMAGEN DE ARCHIVO.

Birri (Argentina), Jorge Sanjinés (Bolivia) y Santiago Álvarez (Cuba), entre otros, que durante los años sesenta abordaron los grandes tópicos de ese periodo en el continente: la problemática social y el desarrollo. En ese sentido, la visualidad de la serie rinde un evidente homenaje a la cinematografía producida en América Latina durante la segunda mitad del siglo XX vinculada al realismo social y la influencia del cine documental, en tanto que un cine de “hechos-testimonios o abordamiento directo de la realidad (...) un cine de dato y prueba irrefutable” (Paranaguá, 2003: 469). Las imágenes de archivo de un tren (Figura 1) como un elemento que simboliza a la vez el desarrollo y la migración del campo a la ciudad, se utiliza para construir la secuencia en la que Ramona y su hermana llegan a Santiago.

En el caso de la discursividad audiovisual relativa a su mundo de referencia *Ramona* incorpora extractos de documentales¹⁵ producidos en los años en que se ambienta la historia, que abordaron algunos de los hechos y fenómenos hasta acá mencionados y los entrelaza con el relato ficcional. Estos documentales fueron producidos originalmente en blanco y negro y, por lo tanto, cuando los personajes de esta ficción transitan del blanco y negro al color, se produce un efecto como si “vinieran” del pasado. Este recurso a través del cual las imágenes propias de la ficción se mimetizan con registros provenientes de la época en la cual se ambienta la historia se utiliza en varias¹⁶ otras producciones de ficción donde parte de la importancia del relato audiovisual recae en la representación de procesos históricos.

Las imágenes de la serie hacen referencia “a la doctrina cinematográfica del documental universitario de preferencia por lo interválico” (Corro et al., 2007: 9). Producciones audiovisuales que tenían como ejes temáticas sociales, las organizaciones políticas populares, las condiciones de vida de mineros y campesinos, la falta de vivienda y las poblaciones “callampas”, las consecuencias del alcoholismo y los abortos clandestinos. De esta forma, Andrés Wood toma las imágenes antes mencionadas y las utiliza como imágenes de “efecto-archivo” (Baron, 2014) que se insertan dentro de este

15 *Las Callampas* (1958), realizado por el Instituto Fílmico, de la Pontificia Universidad Católica de Chile en conjunto con Caritas Chile y Hogar de Cristo; *Casa o mierda* (1969), de Guillermo Cahn; *Diálogo de la calle con la Universidad* (1963), *Herminda de la Victoria* (1969) y *Venceremos* (1970), realizados por el Cine Experimental de la Universidad de Chile.

16 Podemos mencionar dos ejemplos emblemáticos del uso de este recurso: *Forrest Gump* (1994), una película que recorre varios hitos históricos de los Estados Unidos en la segunda mitad del siglo XX. Su protagonista, Forrest Gump (Tom Hanks) fue integrado digitalmente a imágenes de archivo. Otro caso conocido es el de la serie española *Cuéntame cómo pasó* (al aire desde 2002), que retrata la vida de una familia española durante el franquismo, la transición y la democracia.



FIG. 2. IMAGEN EN BLANCO Y NEGRO, USADA COMO CONTRA PLANO EN LA SECUENCIA. FUENTE: FOTOGRAMA DE LA SERIE. PERTENECE AL RODAJE REAL DE LA SERIE.



FIG. 3. IMAGEN DE LA CALLE AHUMADA. FUENTE: FOTOGRAMA DE LA SERIE. IMAGEN DE ARCHIVO.

relato de ficción utilizando la misma tonalidad —imágenes en blanco y negro— y una composición similar. Así, otorga un efecto de continuidad entre ambas imágenes que resaltan la estética de realidad que evoca la serie (Figuras 2 y 3).

La puesta en escena de la serie *Ramona* utiliza una variedad de recursos referenciales que operan como un recurso de nostalgia y que hace fácil la identificación del espectador local con elementos conocidos o que pueden aparecer como parte de un imaginario colectivo. Un ejemplo, es la imagen de archivo de una calle del centro de Santiago (Paseo Ahumada) donde se advierte el letrero distintivo de una cadena de tiendas por departamentos (Falabella) (Figura 3).

Estas referencias integradas en la puesta en escena denotan una investigación acuciosa de los espacios y procesos sociales que se vivían en ese periodo. Hay varios marcadores de época que están visualmente vinculados con las temáticas abordadas en la serie. Por ejemplo, un plano cerrado de Eugenia (Roxana Naranjo) leyendo la primera edición de la revista *Paula* de 1967 cuyo artículo central estuvo dedicado al uso de la píldora anticonceptiva (Figura 4). En ese sentido la serie se apropia de cambios cruciales que experimentaba la sociedad chilena en esos años. Prácticas (la sexualidad) y tecnologías (como la contracepción) y experiencias (como el aborto) se incorporan a este contexto mayor.



FIG. 4. PRIMERA EDICIÓN DE LA REVISTA PAULA. FUENTE: FOTOGRAMA DE LA SERIE. PERTENECE AL RODAJE REAL DE LA SERIE.



FIG. 5. HÉCTOR, ELVIRA Y CARMEN CONVERSAN SOBRE POLÍTICA. FUENTE: FOTOGRAMA DE LA SERIE. PERTENECE AL RODAJE REAL DE LA SERIE.

La serie evoca a una sociedad chilena —y, en particular, los sectores populares urbanos— con conciencia política y de clase. Esto queda de manifiesto en la secuencia en la que Héctor y Elvira invitan a Carmen a almorzar a su casa. En una de las escenas, hablan sobre los orígenes políticos de Elvira: su madre católica y su padre comunista. Mencionan a Luis Emilio Recabarren e indican su retrato que cuelga de la pared (Figuras 5 y 6).

Los elementos referenciales, cual huellas simbólicas, cumplen funciones cruciales en la puesta en escena de la producción audiovisual de Andrés Wood. Permiten contextualizar problemáticas, demarcar periodos históricos y apelar al imaginario colectivo. Si bien muchas veces las referencias son bastante locales, logran situar al espectador en el espíritu de una época particular.

4.3 La utopía, el proyecto social

En la visualidad que construye la serie reconocemos una evolución de los distintos momentos que viven sus personajes en concordancia con el tipo de imágenes, sobre todo, en cuanto a la iluminación. Hacia el final del relato, advertimos una emancipación de los personajes. Carmen hace las paces con su pasado y acepta la maternidad en dos dimensiones: Resuelve continuar con el embarazo producto de su relación con Héctor (quien mantiene su matrimonio) y busca a su hijo mayor, hasta entonces al cuidado de su madre; Helga se libera del enamoramiento infantil y de la culpa por una relación amorosa con el joven atractivo pero peligroso y, en ese proceso, le da un giro político a sus acciones y decisiones; Ramona, en tanto, toma las riendas de su vida y aligera el sentido de “deber ser” que había guiado hasta entonces sus acciones.



FIG. 6. CARMEN MIRA LA FOTOGRAFÍA DE RECARBAREN EN LA PARED. FUENTE: FOTOGRAMA DE LA SERIE. PERTENECE AL RODAJE REAL DE LA SERIE.

El problema de la vivienda (o la falta de ésta) y, como consecuencia, la “toma de terrenos” se conjuga como uno de los ejes principales de la trama en tanto futuro deseado. Los esfuerzos colectivos, a pesar de las pérdidas y las discrepancias, rinden fruto: La “toma” resulta, finalmente, exitosa y los pobladores consiguen permiso para quedarse en los terrenos que tomaron. La posibilidad de tener un pedazo de tierra propia y de un techo se hace, por fin, tangible. Ramona habla de lo luminoso que se ve el futuro y del mundo que va a cambiar: “Imagínese dónde estoy ahora, en Chile puede pasar cualquier cosa”, le dice en voz alta a su madre muerta (Figura 7).

La esperanza que se transmite en el texto impregna las imágenes. El cambio del espacio físico es evidente: De la orilla del Zanjón de la Aguada, gris y polvoriento, al terreno donde se asientan, un lugar colorido, con más vegetación, verde, donde se representa un cielo más azul, nítido y luminoso que, adivinamos, es más transparente y limpio. La “toma”, se comprende de la historia y sabemos de la Historia, se ubica en la



FIG. 7. RAMONA LE HABLA A SU MADRE. FUENTE: FOTOGRAMA DE LA SERIE. PERTENECE AL RODAJE REAL DE LA SERIE.



FIG. 8. CARMEN MIRA A LA CÁMARA. FUENTE: FOTOGRAMA DE LA SERIE. PERTENECE AL RODAJE REAL DE LA SERIE.

ciudad. Sin embargo, evoca la zona rural de donde proviene la protagonista.

Hacia el final de la serie el relato audiovisual adquiere un matiz civilizatorio: La escena de la demarcación de los terrenos con tiza (Figura 8) ilustra una domesticación del espacio y una mirada utópica de una construcción de una comunidad posible. En un plano cenital aparece Carmen, de pie, justo en la mitad de su terreno —y futura casa— y mira a la cámara en un gesto de interpelación (Caseti, 1989) que rompe la diégesis. Esta transgresión audiovisual invita al espectador a ser parte de ese proceso emancipador que puede ser el acto de poseer un pedazo de tierra y, eventualmente, tener control del destino propio.

Finalmente, la presencia de la bandera chilena (Figura 9) puede leerse como una victoria dentro de la lucha social de los personajes de la serie. Es uno más de los numerosos símbolos que utiliza el director dentro de su relato audiovisual. La bandera es un elemento nacional que denota un sentido de pertenencia y de identidad. Al plantar la bandera en su pedazo de tierra, Carmen se hace, al fin, parte de ese territorio y se presenta ante el espectador como un sujeto de derecho.

5. DISCUSIÓN

A primera vista la serie *Ramona*, podría leerse como un relato *coming-of-age*, un género literario y cinematográfico que se centra en el crecimiento psicológico y moral de la protagonista (Garret, 2009). En ese sentido, construye un viaje personal a través del cual Ramona alcanza un estadio de emancipación —de su padre, de su entorno rural— y de madurez —en el sentido de conocimiento de sí misma—. Sin embargo, hay



FIG. 9. LUEGO PONE UNA BANDERA DE CHILE EN LA MITAD DE SU TERRENO. FUENTE: FOTOGRAMA DE LA SERIE. PERTENECE AL RODAJE REAL DE LA SERIE.

dos elementos que nos llevan a identificar al personaje de Ramona como un pretexto bajo el cual el autor de la serie logra articular los diferentes problemas sociales y políticos que se desarrollan en la historia.

En primer lugar, al igual que muchas de las producciones de Andrés Wood, los fenómenos históricos y sociales adquieren un protagonismo importante en la estructura de sus historias. El periodo histórico en el que está ambientada la serie, se inserta en la gramática audiovisual. Se evoca así, por ejemplo, la estética visual de época con una construcción verosímil de lo histórico, mediante imágenes que evocan los documentales en blanco y negro de la época y una serie de elementos que hacen eco del mundo referencial y que generan un vínculo emocional con el pasado reciente.

La estructura coral del relato permite abordar diferentes facetas de los fenómenos sociales del período en que transcurre la serie (y que ésta retrata, al mismo tiempo): Los diversos personajes que rodean a la protagonista encarnan la dimensión política, el derecho a la educación, el derecho a la vivienda digna, a la salud reproductiva, por ejemplo. Es decir, los personajes secundarios se levantan como pilares fundamentales para construir el discurso de la serie.

El personaje de la protagonista se vuelve, así, en una suerte de pretexto para encarnar un sujeto político idealizado que representa una utopía: La de la creación de un país más justo e igualitario. Ramona personifica, entonces, un conjunto de fenómenos sociales e ideales que marcaron la década de los sesenta y que alimentaron las banderas de luchas, tanto en Chile como en América Latina. Ese ideario social quedó truncado en muchos sentidos con el advenimiento de golpes de Estados y dictaduras. El caso de Chile fue particularmente traumático y arrastra consecuencias hasta el día de hoy en la configuración de clase, raza y género.

La escena final es significativa y significativa pues anticipa ese fin abrupto que tendría el modelo de sociedad en gestación. La secuencia muestra a Ramona junto al resto de los habitantes de la toma organizando su vida en comunidad cuando, en el último plano, ella levanta la vista y ve (vemos) a su padre que la ha encontrado. El espectador se queda en vilo, preguntándose por las consecuencias de ese doloroso encuentro. Si, siguiendo nuestro argumento, Ramona encarna la sociedad chilena en emancipación a fines de los sesenta, podemos leer la figura de su padre y su aparición repentina al cierre de la serie como un elemento que rompe ese proceso y amenaza con volver las cosas al *status quo* del cual la protagonista originalmente huyó.

La serie tiene, así, un final abierto ya que no se alcanza a poner en evidencia la polarización política que vendría en un futuro cercano. Queda preguntarse qué pasó con esos personajes, cómo fueron afectados por la llegada de la dictadura y en qué quedó la voluntad de emancipación que se articula como un eje fundamental de este relato audiovisual.

6. CONCLUSIONES

Este artículo analiza detalladamente un material hasta ahora ignorado en la producción académica sobre la ficción televisiva en América Latina, como es la serie de doce capítulos *Ramona* (Wood producciones, TVN y CNTV). El Bicentenario de la Independencia en 2010 motivó un conjunto de producciones históricas basadas en eventos, personajes o períodos reales y relevantes para la constitución de la identidad nacional y la construcción de la memoria colectiva. Aunque *Ramona* se produce y emite unos años más tarde de esa coyuntura, ese espíritu de época es clave para comprender las condiciones de posibilidad de una serie de ficción que retrata fenómenos sociales y políticos centrales para nuestra región, como la migración campo-ciudad, el conflicto político, la marginalidad urbana y una mirada compleja al sujeto político, las mujeres populares o problemas agudos, como la falta de vivienda, aún vigente para millones de latinoamericanos.

La narratividad o serialidad de *Ramona*, sus características televisuales y su síntesis hermenéutica son los tres ejes en torno a los cuales se articula el presente análisis. Estos ejes permiten indagar en las operaciones de referencia entre una producción audiovisual como *Ramona* y el período y los fenómenos históricos que retrata y, en segundo lugar, ofrece claves interpretativas que enriquecen la comprensión sobre la marca autoral (en este caso, de Wood Producciones, en

general, y de Andrés Wood, en particular). Esto último es relevante pues ilumina dimensiones de la obra del realizador hasta ahora no investigadas pues la literatura especializada se ha enfocado en su producción cinematográfica más que en la televisiva (Alcázar, 2013; Berchenko, 2020; Cavallo, Douzet & Rodríguez, 1999; Estévez, 2005; Maldonado, 2019; Martín-Cabrera & Noemi-Voionmaa, 2007; Vilches, 2013).

La industria de producción de series de ficción en Chile tiene ciertas particularidades que la transforma en un estudio de caso interesante para comprender mejor las experiencias y dinámicas regionales más estudiadas hasta ahora, como los casos de México y Brasil y su rol como nodos tanto de producción local con alcance global, así como también como locaciones que permiten producciones internacionales (Lobato, 2019). En el caso chileno, además, la ficción televisiva está fundamentalmente financiada por fondos públicos concursables, con obligación de exhibirse en televisión abierta. Ello determina un tono y un recorrido del mercado nacional al regional o global y no al revés, a diferencia de otros mercados como los mencionados donde la influencia de las grandes plataformas de *streaming* han sido cruciales en globalizar las producciones. Este proceso parece aún incipiente y de ahí que resulta atractivo el caso chileno para identificar coincidencias y diferencias en comparación a la industria regional/global de ficción televisiva.

Metodológicamente este trabajo no sólo aborda las características propias del artefacto de la serie de televisión: su narrativa, la construcción de sus personajes o su gramática audiovisual (como los planos, iluminación, sonido o recursos estéticos y narrativos que construyen la historia). Comprendemos una producción de ficción como *Ramona* como un nodo en un conjunto intertextual de materiales que intervienen en el espacio simbólico local o internacional.

Un desafío que emerge del análisis de la serie *Ramona* es que resulta indispensable interrogarnos acerca de la influencia de las condiciones de la lectura contemporánea a producciones históricas como ésta. Como destacó una de las críticas a la serie, *Ramona* es “una pequeña joya secreta de nuestra pantalla... en un contexto donde todo parece haber desaparecido en aras del imperio del culebrón, *Ramona* resulta un lujo impensado porque al hablar del pasado termina haciendo pura televisión del presente” (Bisama, 2017). Por lo tanto, futuros estudios deberán explorar qué tanto incide la mirada contemporánea de una sociedad fracturada como la chilena (Araujo, 2019) en producciones de ficción televisiva que evocan el pasado reciente y que trabajos previos han abordado

respecto a un puñado de producciones locales (Mateos-Pérez y Ochoa, 2019).

Otro desafío para la investigación a futuro es explorar de qué manera las particularidades de esta serie, como los recursos referenciales híper locales discutidos en el artículo, abren o clausuran accesos a audiencias internacionales o, bien, de qué manera las huellas más universales (como los temas que aborda la serie) y los recursos narrativos y audiovisuales apelan precisamente a audiencias globales. Esto es particularmente relevante pues una serie como *Ramona* parece una producción a contrapelo de la tendencia en los mercados regionales más relevantes para las plataformas de *streaming*, como México o Brasil e, incluso, Colombia. Las claves y huellas audiovisuales y materiales de la serie transcurren, por ejemplo, en espacios y territorios muy localizados, en contraste con producciones contemporáneas que, más bien, apuestan por la deslocalización de la historia (el no lugar) en esfuerzos por expandir el alcance de las audiencias. Las temáticas representadas, sin embargo, sí ofrecen una lectura cultural local sobre procesos más generales de la región como son el problema de la vivienda, de la pobreza urbana o los procesos de migración campo-ciudad.

REFERENCIAS

- Garrido, Alcázar y Joan del Alcázar (2013). *Chile en la pantalla. Cine para escribir y para enseñar la historia (1970-1998)*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Araujo, Kathya (2019). *Hilos tensados. Para leer el octubre chileno*. Santiago de Chile: Editorial USACH.
- Baer, Alejandro (2006). *Holocausto. Recuerdo y representación*. Madrid: Losada.
- Baron, Jaimie (2014). *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London & New York: Routledge.
- Berchenko, Pablo (2020). "Mémoire intime et mémoire historique dans le film chilien *Mon ami Machuca*", 2004, d'Andrés Wood, *Cahier d'études romanes* 41:217-232. <https://doi.org/10.4000/etudesromanes.11078>
- Bisama, Álvaro (10 de diciembre 2017). "Ramona: la historia secreta de Chile". *La Tercera*. <https://www.latercera.com/voces/ramona-la-historia-secreta-chile/> consultado por última vez el 11-05-2011).
- Bossay, Claudia (2014). "El protagonismo de lo visual en el trauma histórico: dicotomías en las lecturas de lo visual durante la Unidad Popular, la dictadura y la transición a la democracia". *Comunicación y Medios* 29: 106-118. <http://dx.doi.org/10.5354/rcm.v0i29.30176>.
- Cáceres, Yenny (17 de noviembre 2017). "Historia secreta de Chile". *Qué Pasa*. <http://www.quepasa.cl/articulo/guia-del-ocio/2017/11/historia-secreta-de-chile.shtml/> (consultado por última vez el 05-04-2021).
- Carrión Domínguez, Ángel (2019). "La Quality TV y la edad de oro de las ficciones seriadas". *Zer* 24(46): 111-128. <https://doi.org/10.1387/zer.20386>.
- Casetti, Francesco (1989). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.
- Casetti, Francesco y Federico Di Chio (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Cavallo, Ascanio y Pablo Douzet y Cecilia Rodríguez (1999). *Huérfanos y perdidos: El cine chileno de la transición, 1990-1999*. Santiago de Chile: Uqbar.
- Cortés, Alexis (28 de octubre de 2007). La toma de terrenos de la Población La Victoria. *Rebelión*. <https://rebelion.org/la-toma-de-terrenos-de-la-poblacion-la-victoria/> (consultado por última vez el 05-04-2021).
- Couldry, Nick (2000). *Inside Culture. Re-imagining the method of cultural studies*. Londres: Sage.
- Charaudeau, Patrick (2005). *Les médias et l'information. L'impossible transparence du discours*. Bruselas: Éditions De Boeck Université.
- Estévez, Antonella (2005). *Luz, cámara, transición: el rollo del cine chileno de 1993 a 2003*. Santiago: Radio Universidad de Chile.
- Franco, Humberto (2012). *Ciudadanos de ficción: representaciones y discursos ciudadanos en las telenovelas mexicanas*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara. http://publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/cgraduados/pdf/2011/2_2011_Ciudadanos_de%20ficcio%20representaciones_y_discursos_ciudadanos_en_las_telenovelas.pdf (consultado por última vez el 05-04-2021).
- García, Francisco y Mario Rajas (Coord.) (2011). *Narrativas audiovisuales: Los discursos*. Madrid: Icono14.
- García, Luis (2016). *El lenguaje de las series de televisión*. Buenos Aires: Eudeba.
- Garret, Mario (2009). *Coming of age in films*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing
- Genette, Gerard (1989). *Figuras III*. España: Editorial Lumen.
- Greimas, Julius (1987). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- Hurtado, María de la Luz (1989). *Historia de la Televisión en Chile (1958-1973)*. Santiago de Chile: Ceneca.
- Mihelj, Sabina y Simón Huxtable (2018). *From Media Systems to Media Cultures. Understanding Socialist Television*.

- New York: Cambridge University Press. <http://dx.doi.org/10.1017/9781108525039>
- Lobato, Ramón (2019). *Netflix Nations: The Geography of Digital Distribution*. New York: New York University Press.
- López, María de Lourdes y María Teresa Nicolás (2016). "El análisis de series de televisión: construcción de un modelo interdisciplinario". *ComHumanitas: Revista Científica de Comunicación* 6 (1): 22-39. <http://comhumanitas.org/index.php/comhumanitas/article/view/20154>. (consultado por última vez el 05-04-2021).
- Maldonado, Pablo (2019). *Intertextualidad filmica y musical en tres largometrajes de Andrés Wood: Una aproximación hacia el análisis semiótico-musical del cine chileno de la transición*. Tesis Licenciatura., Santiago: Universidad Alberto Hurtado.
- Martín-Barbero, Jesús y Sonia Muñoz (1992). *Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Colombia: Tercer mundo editores.
- Martín-Cabrera, Luis y Daniel Noemi Voionmaa (2007). "Class Conflict, State of Exception and Radical Justice in Machuca by Andrés Wood", *Journal of Latin American Cultural Studies* 16 (1): 63-80. <http://dx.doi.org/10.1080/13569320601156779>.
- Mateos-Pérez, Javier y Gloria Ochoa (eds.) (2019). *Chile en las series de televisión*. RIL editores.
- Mayorga, Emilio (2016, April). "MipTV: Chilean Producer María Elena Wood on MipDrama Screenings Entry "Ramona"". *Series features at Cannes MipDrama Screenings. Variety*. <https://variety.com/2016/tv/global/ramona-andres-wood-mipdrama-screenings-cannes-1201746474/#!> (consultado por última vez el 05-04-2021).
- Memoria Chilena (S/F). *La reforma agraria (1962-1973)*. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3536.html> (último acceso 05-04-2021).
- Paranaguá, Paulo (Ed.) (2003). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.
- Parraguez, Marcial (2017). "Hablan las protagonistas de "Ramona": "Chile está lleno de familias luchando por no tener que vivir en la mierda". *Pousta*. <https://pousta.com/entrevista-ramona-giannina-fruttero/> (consultado por última vez el 05-04-2021).
- Rodríguez, Susana (2016). "Propuesta metodológica para el análisis de ficciones históricas televisivas: el ejemplo de La Señora". *Cuadernos.info* 39: 181-194. <https://doi.org/10.7764/cdi.39.823>
- Salinas, Claudio; , Eduardo Santa Cruz; Hans Stange y , José Santa Cruz G. (2018). "¿Géneros o estrategias? Discursos históricos y cinematográficos en el cine chileno de ficción." *Aisthesis* 63: 9-25. <http://dx.doi.org/10.7764/aisth.63.1>.
- Sánchez, Rafael (S/F). Las callampas. [Video]. 16mm, 19 seg. <https://archivos.uc.cl/handle/123456789/25196> (consultado por última vez el 05-04-2021).
- Santa Cruz, Eduardo (2018). "Discursos sobre la historia nacional en el cine chileno de ficción", *Re-presentaciones* 9: 13-32.
- Schlotterbeck, M. (2014). "Actos televisados: el Chile de la dictadura visto por el Chile del bicentenario". *A Contracorriente*, 12(1): 136-157.
- Vilches, Patricia (2013). "Violeta se fue a los cielos de Andrés Wood: El naufragio de La Carpa de La Reina", *Revista Internacional d'Humanitats* 16 (29): 63-80.

Series de ficción citadas

Ramona (2017-2018)

