

**PROCESOS DE CREACIÓN ACTORAL EN TELENÓVELAS CHILENAS EN LA
TRANSICIÓN A LA DEMOCRACIA: APROXIMACIONES DE ESTUDIO SITUADO PARA
LA CARACTERIZACIÓN DE PERSONAJES**

**ACTING CREATION PROCESSES IN CHILEAN SOAP OPERAS DURING THE
TRANSITION TO DEMOCRACY: SITUATED STUDY APPROACHES TO
CHARACTERIZATION**

Pablo Cisternas Alarcón

Universitat de Barcelona

cisternas.alarcon@gmail.com

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-2557-4185>

Milena Grass Kleiner

Pontificia Universidad Católica de Chile

mgrass@uc.cl

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-2046-7217>

Andrés Kalawski Isla

Pontificia Universidad Católica de Chile

akalawsk@uc.cl

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-9142-2123>

Resumen

El artículo analiza el trabajo actoral de la denominada «época dorada de las teleseries en Chile» (1995 – 2005) en Televisión Nacional de Chile en el periodo posterior al fin de la dictadura. Se profundiza en el trabajo metodológico

instalado por el equipo actoral de estas producciones, trasladando conocimientos del teatro a la cultura de la industria televisiva. Con un enfoque cualitativo, a través de entrevistas y visionado de una muestra de capítulos de 11 producciones, la investigación ahonda en los procedimientos, tipos de estudio, trabajo de campo, análisis de fuentes documentales, observación – participante y no participante– y la integración de asesorías externas, lo cual permitió profundizar en aspectos corporales y sonoros para el desarrollo de personajes que construyeron imaginarios de la diversidad sociocultural del Chile de la época. Estos procedimientos incidieron en un registro actoral de impronta teatral basada en el estudio situado que, mediante el desarrollo de repertorios culturales y el conocimiento encarnado, construido a partir de lo corporal y vocal, contribuyeron a instalar memorias colectivas y diversidad sociocultural en el imaginario identitario de la transición chilena.

Abstract

This article analyses the acting in the so-called “golden age of Chilean teleseries (soap operas)” (1995–2005) on Televisión Nacional de Chile in the period following the end of the dictatorship. It delves into the methodological approach adopted by the acting teams of these productions, transferring knowledge from the theatre into the culture of the television industry. Using a qualitative approach, through interviews and the viewing of a sample of episodes from 11 productions, the research examines the procedures, types of rehearsal, fieldwork, analysis of documentary sources, observation—both participant and non-participant—and the integration of external consultants. This allowed for a deeper exploration of the physical and vocal aspects of character development, shaping the collective imagination of Chile's sociocultural diversity during that era. These procedures influenced a theatrical style of acting rooted in situated study, which, through the development of cultural repertoires and embodied knowledge—constructed from the physical and vocal—contributed to embedding collective memories and sociocultural diversity within the identity-forming imagination of the Chilean transition to democracy.

Palabras clave

Teleserie; telenovela; teatro; procesos creativos; caracterización de personaje; actuación; investigación artística.

Keywords

Television series; soap opera; theatre; creative processes; acting characterization; acting; artistic research.

1. Introducción¹

La dictadura militar en Chile de 1973 a 1990 dismantló diversas instituciones culturales y universitarias que sostuvieron proyectos orientados a democratizar el acceso a la cultura (Manzur et al., 2021). Bajo la persecución política y censura se redujeron diversos espacios de creación (Donoso, 2013), y la industria televisiva de los años ochenta se transformó en un espacio de supervivencia económica donde diversos creadores llevaron sus conocimientos y experiencia (Hurtado, 1989, Vidal, 1991). En la transición a la democracia, y potenciado por los lineamientos del rol de la televisión pública de la Ley 19.132 (Kalawski et al., 2022), emergió un conjunto de producciones dramáticas que fue denominada coloquialmente la «época de oro de las teleseries en Chile». Estas fueron un conjunto de producciones dramáticas realizadas entre 1995 y 2005 en Televisión Nacional de Chile —TVN—, ambientadas en distintos territorios del país², que fueron dirigidas en parte por Vicente Sabatini —formado en la EAC³ (Fernández, 2004; Fuenzalida, 2000; Fuenzalida et al., 2009)—, con un equipo de creación y producción que se mantuvo relativamente estable: actores, actrices, guionistas, diseñadores, productores y técnicos. Se trataba, en su mayoría, de profesionales de destacados en el del teatro. Estas producciones obtuvieron una valoración crítica positiva y altos índices de audiencia y, a veinticinco años de su emisión,

¹ Agradecimientos a Estefanía Urqueta, Constanza Mujica, Cristián Opazo, Paula Pavez y Tania Novoa, quienes también han formado parte del equipo de investigación de este proyecto.

² Esta investigación se centra en las producciones: *Estúpido Cupido* (1995); *Sucupira* (1996); *Oro Verde* (1997); *Iorana* (1998); *La Fiera* (1999); *Romané* (2000); *Pampa Ilusión* (2001); *El Circo de las Montini* (2002); *Puertas Adentro* (2003); *Los Pincheira* (2004); *Los Capo* (2005).

³ En 1967 la Universidad Católica de Chile inicia una reforma al proyecto educativo de la formación teatral apuntando hacia la interdisciplina junto a la industria audiovisual. Con ello, en 1970 surge la Escuela de Artes de la Comunicación, EAC.

se siguen consumiendo tanto en televisión abierta como en plataformas digitales⁴.

Siguiendo los planteamientos de Lénárt (2025), la potencia cultural de este tipo de producciones radicó en la capacidad que tuvo de instalar debates públicos y activar los procesos de memoria. Durante este periodo, se consolidó un modelo de producción que fue delineando un procedimiento particular de creación. En primer lugar, se recurrió a la cartografía nacional para desarrollar un imaginario conformado por identidades territoriales diversas, escenificando conflictos sociales que se resolvieron melodramáticamente en la televisiva masiva (Cisternas et al., 2026; Kalawski et al., 2022)⁵. Desde 1998, este equipo instaló sistemáticamente las ficciones en territorios alejados de la capital, visibilizando colectividades con una identidad social y cultural distintiva. Esta diversidad territorial permitió indagar en diversas etnias y comunidades chilenas: pueblo Rapa Nui en *Iorana* (1998); la cultura de la Isla Grande de Chiloé en *La Fiera* (1999); el pueblo gitano en el desierto de Atacama con *Romané* (2000); la cultura pampina de inicios del siglo XX en *Pampa Ilusión* (2001); un grupo de pobladores de una «toma de terreno» en Santiago en *Puertas Adentro* (2002); el nómada circo chileno, en *El Circo de las Montini* (2003); el campesinado chileno, migrantes palestinos católicos ortodoxos y musulmanes en *Los Pincheira* (2004); pueblo Mapuche y migrantes italianos en *Los Capo* (Cisternas et al., 2026; Cifuentes, 2023; Kalawski et al., 2022; Mujica, 2007; Urqueta et al., 2024).

Es importante hacer notar que no se integraron actores locales en estos desplazamientos por el país. Más allá de las razones y consecuencias políticas, esto tuvo dos efectos: por una parte, reforzó en los televidentes la noción de un elenco estable y reconocible, haciendo un guiño a las compañías teatrales — particularmente los elencos estables de teatros universitarios profesionales

⁴ Este fenómeno contribuyó a la promulgación de la ley que norma en Chile el pago de los derechos correspondientes a los actores y actrices que participan en piezas reemitidas. Para mayores detalles, ver la Ley 20.243, que establece normas sobre los Derechos Morales y Patrimoniales de los Intérpretes de las ejecuciones artísticas fijadas en formato audiovisual. www.bcn.cl Asimismo, es importante destacar que en la última década la digitalización tensiona el modelo histórico de producción de televisión abierta (Bruna, 2026), reconfigurando los mecanismos de financiamiento, distribución y estándares técnicos; releyendo el periodo de análisis de este artículo como un momento «bisagra» previo a esta reestructuración de la industria.

⁵ En particular, las producciones recurrieron a la creación de mundos pequeños y cerrados (Rodríguez y Gutiérrez, 2021), donde coincidían personajes arquetípicos, como el sacerdote comprensivo, el feligrés fiel e ingenuo, el político corrupto, o bien grupos sociales tradicionales y otros contestatarios respecto del *establishment*.

disueltos tras el Golpe Militar—; por otra, obligó a un trabajo de caracterización que aportara verosimilitud.

El trabajo de caracterización actoral estuvo fortalecido por el estudio e investigación con fuentes, asesorías y clases técnicas. Esto requería de un tiempo de preproducción mayor al habitual hasta ese momento en la industria, desarrollando una caracterización colectiva de gran complejidad. Así lo esboza la actriz Claudia Di Girólamo (Comunicación personal, 20-05-2022) al señalar cómo el trabajo desde la dirección de Sabatini fue más similar al habitual en el teatro, basado en el estudio y documentación para el desarrollo de los personajes. Este trabajo varió según las necesidades de cada producción, aunque mantuvo cierta estructura de trabajo:

- Estudio colectivo y exploración de técnicas generales.
- Reunión de presentación de los personajes.
- Estudio e investigación individual.
- Caracterización de personajes.
- Lectura colectiva de capítulos.
- Ensayos y grabaciones.

1.1. Metodología

La metodología, desde un enfoque de técnicas cualitativas, se centró en el estudio de 11 producciones dramáticas de la televisión chilena dirigidas por Vicente Sabatini entre 1995 y 2005. Se realizaron 18 entrevistas semi estructuradas a distintos agentes del equipo creativo, abordando los procesos creativos, con criterio de selección de haber participado en al menos dos telenovelas y teniendo en cuenta roles asociados a actuación, diseño de vestuario, escenografía, dirección de arte, dirección, producción o guión. Estas entrevistas fueron realizadas en 2022, siendo registradas en audio, transcritas y analizadas a través de codificación abierta.

Junto a lo anterior, se analizó una muestra de 10 capítulos por telenovela, distribuido en tres capítulos iniciales, tres finales y una selección de 4 capítulos aleatorios por producción. Este criterio tuvo por objetivo identificar la construcción del personaje al inicio y final de la producción, y el desenvolvimiento de este al interior de la telenovela. El visionado de capítulos

permitió la triangulación de la información recogida en entrevistas, contrastándola con su materialización efectiva en pantalla. De esta manera el artículo plantea la pregunta: ¿Qué procedimientos de creación y estudio desarrolló el equipo actoral de las teleseries dirigidas por Vicente Sabatini para la caracterización de personajes, y cómo estos procedimientos trasladados desde el trabajo teatral al televisivo contribuyeron a construir imaginarios identitarios y una memoria colectiva de la diversidad sociocultural chilena?

2. Estudio colectivo y exploración de técnicas generales

El trabajo de los actores se iniciaba tres meses antes de las grabaciones, lo que permitía una preparación actoral profunda. Cada producción comenzaba con la definición del imaginario territorial y la comunidad en la que se articularía la historia. En esta fase se desarrollaban tres procesos en paralelo; consolidación del guión y los personajes; realización de la dirección de arte y diseño —en, vestuario y escenografía, tanto en estudio como en locaciones—; e inicio del trabajo actoral, centrado en la caracterización y adquisición de técnicas y habilidades necesarias para encarnar el mundo específico propuesto en cada producción.

En general este proceso se apoyó con asesorías especializadas, particularizadas en cada producción. Por ejemplo, en *Pampa Ilusión* se trabajó con una historiadora (Teleseries y Series TVN, 2001) que, según Alfredo Castro (Comunicación personal, 20-12-2022), permitió a los actores situarse en el contexto sociohistórico, abordando desde los conflictos bélicos y la explotación del salitre, hasta la estructura social y los vínculos laborales. Sabatini (Comunicación personal, 01-04-2022) indica la importancia de que el elenco tuviera plena conciencia del mundo social en el que habitaron sus personajes dentro de la ficción. Esto coincide con la mirada de Mujica (2007), para quien, en el contexto del melodrama los personajes sitúan corporalmente los procesos históricos mediante un punto de vista de las memorias colectivas encarnadas.

Hubo instancias formativas centradas en conocimientos de la cultura retratada. Se abordaron bailes tradicionales como *sau sau* en *Iorana*, bailes de época como *charleston* y *foxtrot* para *Pampa Ilusión*. También se realizaron aproximaciones a instrumentos musicales: Antonia Zegers y Alessandra Guerzoni

para *Pampa Ilusión* tuvieron clases de piano (Teleseries y Series TVN, 2001), cuyo objetivo más que aprendieran a tocar un instrumento, era que establecieran una relación corporal verosímil con el instrumento a través de la posición de las manos y la gestualidad, que daban coherencia luego con el sonido inserto en post producción (Urqueta et al., 2024). También realizaron formación inicial en idiomas y entonaciones lingüísticas propias de algunas comunidades. En *Iorana* el elenco tuvo una aproximación a la rapa nui; en *Romané* al romaní, y en *Los Capo* al italiano y mapudungun. Las palabras en otros idiomas eran posteriormente subtituladas en postproducción. Junto a ello, se enfatizaron los trabajos sobre registros sonoros y modismos vocales. La actriz Luz Jiménez señala que, en *La Fiera*, el elenco recibió audios de personas con acentos característicos del territorio previo a conocer cuál sería su personaje, lo que permitió un primer acercamiento al habla local. Este trabajo se profundizó en etapas posteriores de construcción de personaje, incorporando vocabulario específico a los guiones, y creando de manera paralela un diccionario con las palabras más usadas. Esta formación pretendía entregar un repertorio básico de capacidades performables de la comunidad específica en la que la ficción ocurría con énfasis en las formas de socialización.

El aprendizaje de habilidades vinculadas a oficios y profesiones constituyó un elemento significativo del estudio inicial (Cifuentes, 2023). En *Iorana* se realizó formación introductoria de museística, arqueología y buceo. En *Pampa Ilusión* y *Los Pincheira* entrenamiento en equitación y clases de tiro, orientadas a desarrollar una relación corporal orgánica con las armas. En relación con estas habilidades, el actor Néstor Cantillana (Comunicación personal, 04-05-2022) menciona la importancia de haber andado bien a caballo para su rol en *Pampa Ilusión*, ya que su personaje, que vigilaba la oficina salitrera, debía evidenciar familiaridad, confianza y autoridad al cabalgar para mantener la verosimilitud. Acciones como cabalgar con una sola mano, subirse rápido al caballo y manipular el arma debían integrarse fluidamente con los diálogos y acciones generales del personaje.

Sin embargo, uno de los entrenamientos más intensos mencionados por el equipo creativo fue el realizado para *El Circo de las Montini*. Aunque los personajes no estaban establecidos al inicio del proceso, sí se definieron los oficios que asumiría cada integrante del elenco, permitiendo comenzar

tempranamente el entrenamiento. Con el Circo del Sol se realizó un entrenamiento para quienes interpretaron trapeecistas; mientras que, con el Circo de los Tachuelas, se trabajó el payaso tradicional, experiencia que José Soza identifica como un aprendizaje significativo para definir la identidad del personaje. Este entrenamiento fue continuó durante los meses de grabación, y como señala Di Girólamo (Comunicación personal, 20-05-2022), exigía mantener una rutina permanente, que implicó llegar una hora antes de la citación para realizar una rutina previa a las grabaciones. Esto es profundizado por el actor Eduardo Barril:

Con Vicente la improvisación sólo se permitía en los ensayos. Después nada se podía cambiar. Y ensayábamos... por dios que ensayábamos. En el caso de *El Circo de las Montini* los que hacían trapezio se ejercitaban y terminaban siendo trapeecistas. El que hacía de domador de leones, ensayaba cotidianamente con ellos dentro de la jaula. Tanto llegó el gusto del personaje que hacía Erto Pantoja, que después de terminar la teleserie siguió trabajando en un circo como domador de leones cuando el tiempo se lo permitía. Yo egresé de animador de circo. Otros se titularon de payaso, y digo se titularon porque realmente si tú las sacas de la televisión y los colocas en un circo, funcionan. Había una acuciosidad en el trabajo del actor, que yo lo aplaudía. Todo era muy exigente. (Eduardo Barril, comunicación personal, 08-04-2022).

Sabatini considera que esta fase proporcionó un conocimiento situado que permitió al elenco ubicarse tempranamente en el universo de la ficción y construir una base encarnada para la construcción del personaje. Desde su perspectiva, la consolidación de este procedimiento en las producciones modificó la relación que tenían con la actuación, generando una propuesta de impronta teatral, sustentada en el estudio e investigación con comunidades y territorios, que. Esto se alinea con lo señalado por Piñón (et al., 2021): la densidad de la caracterización permite que el melodrama también pueda posicionar un discurso cultural situado. Bajo la misma línea, Mujica (2007) señala que el formato de la telenovela no busca la reinterpretación de personajes históricos, sino que encarnar memorias colectivas ficcionalizadas, que se sustentan en el cuerpo en acción.

3. Reunión de presentación de los personajes

La fase de inducción descrita se desarrolló en paralelo a la escritura del guión de los primeros capítulos, que pasaba por diversas iteraciones hasta la aprobación definitiva para el equipo creativo (Cisternas et al., 2026). Con el guion definido, se presentaba la «biblia» de manera verbalizada⁶, en una reunión entre los intérpretes, dirección, productor y guionista jefe⁷. En esta sesión se describen las características del personaje, abordando su procedencia territorial y socio cultural, su ocupación y relaciones con otros personajes, incluido sus lazos familiares y de amistades. Luego se exponen las principales líneas narrativas que estructuran la ficción. Sabatini subraya la relevancia de estas reuniones, porque establecían claves iniciales para la construcción de personaje. Si bien el equipo creativo se enfrentaba a un guión en proceso, y no existía una definición cerrada del arco dramático, si se les clarificaba el súper objetivo —entendido desde la tradición de Stanislavski (2000) como el deseo primordial que poseen los personajes y que da sentido, coherencia y dirección a sus acciones—, y una estructura general que orientaba el punto de vista para desarrollar la caracterización de personaje.

De este modo, con los primeros 5 a 10 capítulos aprobados, comenzaba un trabajo de lectura que acompañaba al proceso personal de caracterización. Estos capítulos iniciales eran un marco de referencia, que permitía identificar direcciones narrativas, relaciones y tono para cada personaje.

4. Estudio e investigación individual

La fase de construcción de cada personaje se desarrolló mediante un trabajo combinado con asesorías especializadas, indagación personal del elenco y estudio de fuentes documentales, configurando un estudio situado que acompañó la caracterización actuarial.

Las asesorías externas permitieron profundizar en aspectos específicos de cada personaje a través de estrategias diferenciadas. En algunos casos, se abordó un

⁶ Biblia se denomina a la biografía y descripción de personajes, junto a marcos históricos, conceptuales y una estructura general de la trama (Sepúlveda, 2003 en Sánchez y Bruna, 2022).

⁷ Comúnmente la "biblia" se entrega como un documento escrito. En estas producciones, era una reunión basada en conversación con el equipo de dirección (Teleseries y Series TVN, 2002), acercándose a procedimientos propios del teatro.

entrenamiento técnico particular. Para *Pampa ilusión*, Di Girólamo trabajó con un fonoaudiólogo para desarrollar vocalmente su personaje que, en la ficción, correspondía a una mujer que se hace pasar por un hombre, construyendo para ello dos registros vocales diferenciados: «subí un tono para Inés y bajé tres tonos para Florencio». Este trabajo técnico permitió dar flexibilidad y precisión al personaje travestido. En otros casos, las asesorías se orientaron a la incorporación de particularidades físicas. Para la misma producción, el actor José Soza se reunió sistemáticamente con una persona ciega, pudiendo conocer sus estrategias de adaptación para la vida cotidiana, como el uso del bastón y otras formas de movilidad fundamentales para la construcción corporal de un personaje con esta discapacidad.

Otra estrategia consistió en la inmersión en la cotidianidad de las comunidades retratadas en las producciones. Esto ocurrió de manera espontánea en producciones grabadas en territorios como Rapa Nui o Chiloé, y mediante asesoría explícita de comunidades particulares, como la gitana en *Romané*, o con cirqueros en *El Circo de las Montini*. Según Blanca Lewin este vínculo entregó una comprensión que excedía lo funcional, ya que «permitía comprender cómo miraban el mundo». En la misma línea, la actriz Luz Jiménez (Comunicación personal, 02-05-2022) señala que estas reuniones, cercanas a una lógica etnográfica, resultaron clave para dotar de organicidad a los personajes, siendo fundamental vivenciar y participar de los estilos de vida cotidianos de las comunidades.

El alto porcentaje de grabaciones en exteriores favoreció el contacto con comunidades locales, lo que denominamos estudio situado, siendo un modo de producción de conocimiento en el territorio que enriqueció el trabajo de construcción de personaje. En el caso de *La fiera*, rodada en la isla grande de Chiloé, Lewin menciona:

Llegando a la Isla fui a conocer a la gente. Meterme en sus casas, conocer cómo vivían, de qué vivían, qué cosas hacían. Conocer su artesanía, comprender por qué las cosas eran así. (...) me dediqué a recorrer, visitar. De repente llegaba a una isla, caminaba hasta que encontraba una casa. Tocaba las puertas: hola. Les hablaba, les llevaba una cosita. Me invitaban a tomar té. Entonces le decía: ¿puedo mirar cómo es su cocina? Para entender cómo cocinaban, entender algunas acciones. En general tenían un fogón en la cocina, y aprendí cómo lo manipulaban cotidianamente. Cada vez que viajaba me invitaban a almorzar, me invitaban a

algún curanto. Me fui enterando de muchos aspectos, estudiando y escuchando a esas señoras en las Islas más alejadas del centro urbano. Es ahí donde fui creando el acento de la Tato, que es un acento chilote típico, pero más autóctono por decirlo así, uno que es del Chiloé profundo. (Blanca Lewin, comunicación personal, 19-05-2022).

Lewin muestra cómo el acento de su personaje emergió de la convivencia cotidiana con las comunidades, un modo de comprensión que solo se logra al habitar los espacios cotidianos. En la misma producción, Luz Jiménez considera que estar en el territorio le permitió ahondar no solo en características vocales de su personaje, sino también en saberes cotidianos que dotaron de especificidad y verosimilitud a su personaje, la señora Mirta, vendedora de hierbas en la caleta:

Cuando quedaba libre partía a caminar y a preguntarle a las señoras qué hierbas utilizan, para qué sirven, cómo se preparan. Cómo lo hago en la minga. Qué hierba es la que uno saca para determinada cosa. Y lo que me decían, yo lo agregaba a los diálogos. Vicente me autorizaba y decía: «no, déjenla, ella sabe». (Luz Jiménez, comunicación personal, 02-05-2022).

También se desarrollaron aproximaciones experienciales, orientadas a profundizar en dimensiones subjetivas de los personajes. Para *Estúpido Cupido*, Di Girólamo vivió durante una semana en un claustro de las Hermanitas Descalzas de Viña del Mar, lo que le permitió conocer sus rutinas asomarse a ese modo de vida, información que le ayudaría a construir a la hermana Angélica. Para *Puertas Adentro*, Lewin se reunió en varias oportunidades con una trabajadora sexual, siendo relevante tanto por la información reportada, como para escuchar sus discursos contradictorios, aportando complejidad al personaje.

5. Caracterización de personajes

A diferencia del teatro, donde el arco completo de personaje es conocido desde el inicio, en estas producciones la caracterización se iba ajustando a la par de la escritura de guión y grabaciones. El estudio de conocimiento al entorno cultural que abordaba la producción era fundamental, dado que

desde ahí se construía aquel imaginario desde la idea de repertorios culturales, que se enlaza con lo planteado por Taylor (2015) en que «los cuerpos (como los textos y otros objetos materiales) también transmiten información, memoria, identidad, emoción (...) que puede ser estudiado o transmitido a través del tiempo» (p.16).

Desde la dirección se promovió la exploración. Barril (Comunicación personal 08-04-2022) señala: «A Vicente le gustaba que le pusiéramos harta tinca a los personajes», para luego desde la dirección calibrar estas propuestas y articular una composición colectiva. Este trabajo permitió unificar criterios actorales y definir un lenguaje común, que variaba entre producciones: desde registros más expresionistas como en *Romané*, hasta estilos marcadamente realistas como en *Pampa Ilusión*. Esta diferencia no solo se manifiesta entre las producciones, sino también al interior de los grupos familiares de cada ficción, donde había un cuidado en calibrar las caracterizaciones, favoreciendo un diálogo coherente en cada núcleo.

5.1 Vestuario y cuerpo

El vestuario cumplió un rol significativo en la configuración física del personaje, contribuyendo a la construcción de un imaginario corporal. El actor Eduardo Barril señala que, para *El Circo de las Montini*, su personaje operaba con una doble caracterización: Braulio Martínez, en su vida cotidiana; y el animador, cuya corporalidad y forma de hablar eran propias de su oficio. Ahí el vestuario aportaba una base para la postura corporal y la amplitud de sus gestos. Por otro lado, el actor Francisco Melo detalla la construcción corporal de Diógenes en *Sucupira*, que le permitió comprender su personalidad y trasladar a la construcción vocal:

Era un personaje introvertido, que se entendía de alguna forma a partir del texto. Por eso, debía ver cómo abordarlo en relación con mi cuerpo. Yo soy alto, muy flaco. En esa búsqueda observé mi relación con el entorno, por ejemplo, en las micros [buses] uno tiende a estar más bien encorvado, y eso me sirvió físicamente, en relación con este personaje de tratar de no mostrarse mucho. Era un personaje con mucha dimensión, pero que trataba de pasar inadvertido. Entonces ahí se fue generando físicamente una relación interesante. La ropa era clave, porque todo le quedaba más o menos corto. Y eso fue un aporte que me entregó la diseñadora de vestuario, para ayudar a generar cierta corporalidad. Luego los anteojos y el peinado fueron

elementos que construyeron este personaje que fue agarrando vuelo propio.
(Francisco Melo, comunicación personal, 16-05-2022).

El vestuario opera como un dispositivo que produce un conocimiento encarnado en el cuerpo del actor. La inclusión del vestuario se sellaba en una etapa importante del proceso, denominada «la pasarela», en la que participaba el equipo de arte: ambientación, vestuaristas, maquilladores, peluquería y utilería. En esta instancia se probaban las primeras versiones de realización de las piezas, y una propuesta de estilo de maquillaje y peinado. Se revisaban colores y diseños y observaban cómo se relacionaba la imagen de grupos al interior de la ficción.

5.2. Construcción vocal

La construcción vocal de los personajes derivaba principalmente de la observación y estudio, recurriendo a personas de las comunidades que acompañaron el proceso creativo, como también registros de la vida cotidiana. Por ejemplo, Cantillana señala que la voz de Escudero en *Romané* fue inspiración de un cuidador de vehículos, que hablaba con un tono gangoso y agudo.

La voz cumplía una función actancial como producción performativa de la materialidad (Fischer-Lichte, 2014), acordada y calibrada en las lecturas colectivas. Podemos ver como emergen los repertorios culturales en esas voces (Taylor, 2015), y en los modos en los que se relacionan los personajes. En *Los Pincheira*, para la familia palestina se decidió definir distintos registros vocales, distinguiendo la timidez de las mujeres en el espacio público respecto a las voces masculinas; y diferenciando a su vez, la voz femenina en el ámbito público y privado. El reconocimiento de estos repertorios culturales permitió construir un imaginario visibilizado en este caso por una forma de hablar y relacionarse.

Las propuestas vocales de los personajes surgieron desde un trabajo individual, que luego se ponía en diálogo con el resto del elenco. Di Girólamo enfatiza que el peso de los personajes se construyó a partir de la relación entre la palabra y

su encarnación con el tono vocal, lo que para ella es la musicalidad de la palabra:

[En *Romané*] La gitana era muy aguda, por eso tenía que medir los bajos y altos, entender hasta dónde llegaba, para que se entendieran las palabras y emociones. [En *Los Pincheira*] el peso específico de Marwa está asociado a venir de la guerra. Era una migrante con un tono bajo, en una imagen de un viaje subterráneo y doloroso desde su patria hacia el fin del mundo. (...) [En *Pampa Ilusión*] con Inés, el personaje no es una actriz haciendo de hombre, por lo que no tiene herramienta de cómo podría fácilmente travestirse. Entonces esas carencias las utilicé para darle forma a la voz de Florencio, desde un plano mucho más frágil, en que se pudiera descubrir finalmente quién era Inés. A veces subía el tono con ciertas personas, y cuando se daba cuenta, corregía. Por eso constantemente hay un (carraspea) acomodo del tono de voz. (Claudia Di Girólamo, comunicación personal, 20-05-2022).

El trabajo desde lo vocal también se vio impregnado por la experiencia de las poéticas actorales y de dirección del elenco. En el actor Alfredo Castro se observa la transferencia de metodologías de creación del teatro testimonial consolidadas en la compañía Teatro La Memoria (Lagos, 1997; Manzur et. al., 2021; Röttger, 1997), al contexto audiovisual, contribuyendo para develar la diversidad sociocultural de Chile y visibilizar particularidades de sus oficios o procesos migratorios. Esta transferencia metodológica del teatro a la televisión es relevante, porque según lo planteado por Opazo y Kalawski (2023) permite la escucha de discursos que han sido borrados de la historia, permitiendo la composición histórica con quienes han sido silenciados en contexto de violencia.

5.3 Construcción idiomática y de acentos

La caracterización de personajes incorporó un trabajo sistemático con los modos de habla como un activador de repertorios culturales, a través de acentos, entonaciones y diversidad idiomática para retratar las diversas comunidades del territorio chileno (Kalawski et al., 2022; Novoa et al., 2022). Si bien aparecieron aproximaciones a esta diversidad en personajes migrantes — como el personaje Helga Schmidt, realizado por Delfina Guzmán en *Oro Verde*,

que simboliza la integración de familias alemanas en el sur de Chile—, será en *Iorana* donde se profundizó radicalmente en esta mixtura cultural.

En *Iorana* el uso del Rapa Nui y su subtitulación al castellano, operó como mecanismo para radicalizar la exotización de la isla en el imaginario nacional. Los personajes isleños se distinguían no solo por tatuajes y bronceado, en contraposición a personajes del Chile continental, sino también al incorporar palabras en Rapa Nui y un castellano con acento local.

En *La Fiera*, el énfasis estuvo en la entonación propia del habla chilota. Respecto del trabajo previo a la grabación, el elenco menciona un set de cassettes con testimonios de la isla, que fueron la primera aproximación al acento.

Un año después, en *Romané*, se volvió a trabajar con el uso de subtítulos, esta vez con la lengua romaní. El idioma se constituyó en factor diferenciador entre los personajes que del pueblo de Mejillones y quienes son parte del mundo gitano. Antes del trabajo de caracterización y revisión de los guiones de los primeros capítulos, el elenco tuvo clases de romaní y, en el transcurso de la grabación, trabajaron con una comunidad gitana que los asesoraba en aspectos lingüísticos.

En producciones posteriores y hasta *Los Pincheira*, no se usó subtitulación, pero sí se integraron personajes migrantes. En *Pampa Ilusión* británicos —William Clark, Emily Thomas Scott—, peruanos —Alberto Quispe, Clementina y María Paita— y un yugoslavo —Ivo Yutrovic—. En *El Circo de las Montini* se incluyen cubanos —Isidro Martín, Omara Martínez— y ruso —Natasha Ulánova—. En *Los Pincheira* participan palestinos cristianos —Familia Abu Kassem: Marwa, Chadi, Samira, Jamal y Naim— y musulmanes —Fatime y Yussef Hassam—.

Esta propuesta lingüística alcanzó su máxima complejidad en 2005 en *Los Capo*, que integraba el castellano, el mapudungun e italiano. Según el equipo creativo, un factor del declive de audiencias fue la proporción de diálogos subtitulados. La apuesta por la diversidad en este caso dificultó la comunicación de las historias, lo que llevó a tener que regrabar escenas exclusivamente en castellano.

6. Lectura colectiva de capítulos

En un periodo de dos semanas se realizaba trabajo de mesa, centrado en lectura y revisión de escenas. Las primeras lecturas eran generales, y participaba gran parte del equipo: dirección, producción, elenco, diseño. Luego se acotaba a grupos «familiares», profundizando en los vínculos específicos. Estas lecturas permitieron proponer y ajustar caracterizaciones, sobre todo desde lo vocal, articulando una composición global. Cantillana lo describe como un espacio de «calibraje» entre las distintas propuestas, propio de un elenco grande y con trayectorias diversas:

[Respecto al personaje de Escudero en *Romané*] Fue súper importante que en la lectura me atreviera a hacer el «mono», para ver si dialogaba con los otros personajes. Recuerdo que Marés González me miró, miró al director y dijo ¿lo va a hacer así? (risa). El personaje que yo hacía le daba risa, y ella era una actriz muy seria. Finalmente era todo muy conversado, porque era importante que todos se adecuara a estas locuras que hacían los personajes. (Néstor Cantillana, comunicación personal, 04-05-2022).

Los textos eran puestos en diálogo con el equipo creativo permitiendo hacer pequeñas modificaciones a los guiones; a partir de conocimientos adquiridos en etapas previas de estudio. Lo más evidente era la traducción a los idiomas de las comunidades o palabras propias de los contextos donde pertenecía cada personaje.

7. Ensayos y grabaciones

Antes de cada grabación se realizaban ensayos para definir la planta de movimiento. El tiempo dependía de la complejidad técnica de la escena. Para su eficiencia, una premisa fue la exigencia desde la dirección de que el elenco llegara con el texto aprendido, y no con éste en la mano para marcar los movimientos. Así lo recuerda Néstor Cantillana:

En general en la tele los actores tienen el texto en la mano. Sabatini no permitía eso, lo dejaba él claro antes: «Yo necesito que estudien, que se sepan la letra y que, al momento de ensayar en el set, se ensaya, no se lee la escena». Y eso era súper importante. Cuando tú ensayas comprometido, no te pasa lo mismo si estás preocupado del texto leyendo. Sientes otros impulsos al involucrarte completamente. Te das cuenta en el ensayo que por ejemplo es mejor una acción de pie. Si eso no se entiende al inicio, ya no te puedes parar porque el camarógrafo

sabe que tú vas a estar sentado. Por eso es importante ensayar, y no pasar el texto. Vicente era bien estricto, tenía toda la razón. Optimizaba mucho el trabajo. (Néstor Cantillana, comunicación personal, 04-05-2022).

La obligación del texto aprendido en el set permitió implicación en el plano actoral, y una dirección actoral centrada en las acciones físicas. Sabatini componía el bloqueo de cámaras a partir de la propuesta de movimientos que el elenco realizaba durante los ensayos. La actuación, por lo tanto, no se orientó tanto hacia las cámaras como a la escena en sí, generando una organicidad distinta a la de otros modelos televisivos como los de México o Venezuela en relación con la conciencia respecto de la cámara. De esta manera se acentúa la naturalidad de los cuerpos, con una actuación más cercana a la teatral en la que el punto de vista privilegiado no es la cámara. Los actores debían sostener el personaje de manera continua, sin estar obligados a colocarse en ángulos específicos para la cámara o dar una intensidad particular a algún momento específico para la proximidad o lejanía de una toma.

La mayoría de las escenografías contaban con orificios que se tapaban con un cuadro y permitía meter una cámara en medio para dar otro punto de vista a la escena. Castro señala: «era una mecánica impactante de cómo entraba la cámara 1, salía de la 1, entraba a la 2, daba el perfil para la 3, entraba a la otra. Era todo un armado». De esta manera, la dirección podía coreografiar con mayores posibilidades la filmación. Según Barril los actores, por orden de dirección, no debían tener consciencia de dónde estaba la cámara, ya que el trabajo técnico se subordinaba a la acción actoral. Los camarógrafos veían el ensayo que había sido pre-dirigido y con planta de movimientos establecida. Luego el director a través de los fonos daba indicaciones específicas a los camarógrafos. Luego realizaban un ensayo general antes de grabar. La libertad del elenco con la escena era relevante al permitir que pudieran desplegarse de manera creativa y centrada en la acción de los personajes. Castro (Comunicación personal, 20-12-2022) señala que la composición era muy similar a la basada en una dirección teatral: «Vicente armaba la escena completa como quien dirige teatro, quién pasa por atrás y quién entra aquí y quién llega acá». Esta inversión de las prioridades (actores sobre cámara y no cámara sobre actores) resulta clave en el estilo de estas producciones.

8. La disciplina teatral y el trabajo en televisión

Uno de los aspectos reconocidos de este equipo fue el rigor con que establecieron una metodología propia para abordar la producción audiovisual. Al mismo tiempo, fue criticada la estabilidad hasta la rigidez de un equipo técnico y actoral que funcionaba como compañía de teatro. La idea de compañía se consolidó alrededor del año 2001, cuando en medio de las grabaciones de *Pampa Ilusión*, según Di Girólamo, Sabatini reunió a todo el equipo creativo y dijo: «nuestra próxima producción se va a tratar del circo, y están todos convocados a participar de esta teleserie».

La industria televisiva tiene un impacto en la construcción de los imaginarios históricos de las personas (Mateos-Pérez y Antezana, 2020). El equipo creativo destaca la tensión entre las exigencias industriales de la televisión, y el deseo de instalar temas relevantes con producciones visualmente atractivas. A diferencia de aproximaciones sociológicas o históricas, estas producciones buscaron mostrar un imaginario audiovisual que trascendiera al formato del melodrama. Si bien la industria televisiva de los años ochenta desarrolló historias complejas en producciones emblemáticas como *Los Títeres* o *La Madrastra* (Aragón, 2007), no llegaron a una radicalidad en la construcción de una visualidad extratextual, que posicionara un discurso sensible sobre los imaginarios identitarios nacionales (Kalawski et al. 2022), llegando a los espectadores en una escala y velocidad muy acelerada (Lénárt, 2025).

En sentido contrario, desde lo audiovisual al teatro, la inmediatez del trabajo en televisión es una dimensión constatada por el elenco como un entrenamiento profesional significativo. Barril (Comunicación personal, 08-04-2022) destaca: «la inmediatez que tiene la televisión te obliga a estar muy alerta, todo muy rápido, te acelera el mecanismo», aspecto que confirma Cantillana al señalar que un gran aprendizaje es «la eficiencia», que destaca en una suerte de «gimnasia actoral» que te obliga a pasar por distintos estados de manera muy rápida entre escenas de grabación. Desde el desarrollo narrativo, el guionista Víctor Carrasco señala que las teleseries le permitieron orientar su trabajo hacia lo popular, asumiendo el desafío de llegar a públicos más amplios. Pero lo más significativo de este proceso, es que la presencia de un elenco relativamente estable y con intereses temático - artísticos alineados favoreció el surgimiento

de proyectos teatrales paralelos. Los tiempos de espera durante las grabaciones se volvieron como un espacio de intercambio creativo, en el que se fraguaron diversos proyectos teatrales. Según Eduardo Barril (Comunicación personal, 08-04-2022) «los hoteles eran una prolongación del camarín del teatro», dando origen a obras relevantes en contexto nacional donde participa gran parte del elenco como *Provincia Señalada* —2003— o *Provincia Kapital* —2004—, dirigidas por Rodrigo Pérez. Por otro lado, Sabatini señala que los ingresos percibidos de la televisión por estos elencos permitieron financiar los montajes teatrales; configurando un círculo virtuoso en que la particularidad del equipo creativo incidía en la calidad de estas teleseries.

8.1. Diversidad estilística

Es importante subrayar que el elenco estable que participaba en estas teleseries —de reconocida trayectoria en el teatro chileno— procedía de formaciones y poéticas heterogéneas. En el mismo elenco hubo intérpretes como Roxana Campos y Ximena Rivas que trabajaron desde un campo corporal expresionista junto a Andrés Pérez en el Gran Circo Teatro (Abatte, 2011; Harcha, 2017); otros profundizaron en el trabajo testimonial (Lagos, 1997; Röttger, 1997) como es el caso de Amparo Noguera, Alfredo Castro, Rodrigo Pérez o Paulina Urrutia en compañías como Teatro La Memoria o La Provincia, así como figuras pertenecientes a compañías históricas, entre ellas Delfina Guzmán del ICTUS, Luis Alarcón y Mario Montilles en Teatro Teknos, o Marés González con el Teatro Experimental (Piña, 2014). Esta heterogeneidad dio lugar a la coexistencia de metodologías actorales diversas, que se articularon y compusieron colectivamente al interior de cada producción. El actor Luis Alarcón, señala su trabajo actoral con el trabajo de José Soza, quien en muchas producciones tenían personajes que se relacionaban cercanamente:

Con Pepe [Soza] he tenido gran capacidad de diálogo. Desde tiempos inmemoriales cuando él estaba en el Teatro de la Universidad Técnica del Estado. Desde esos tiempos tuvimos esta especie de contacto. Y tenemos diferentes maneras de enfrentar los personajes. Pepe es un hombre analítico, que estudia los personajes hasta el mínimo detalle. Incluso cambiaba los diálogos de él, los escribía aparte y lo presentaba con respeto al director. Yo no. No analizo tanto. Yo me dejo correr no más, y para mí eso es muy bueno. Teniendo los dos diferentes métodos para acercarnos al personaje, nos entendemos, tenemos un diálogo fluido. Él sabe cómo

entregar su trabajo, y yo sé cómo entregar el mío a él, también. (Luis Alarcón, comunicación personal, 18-04-2022).

Esta diversidad de estilos se vio reforzada por una estructura multigeneracional que potenciaron las producciones de esta época, en las que desarrollaban historias protagonizadas por tres generaciones: jóvenes, adultos y adultos mayores. Se propició un diálogo entre trayectorias y poéticas actorales distintas, que confluyeron en una propuesta creativa común. Es curioso observar cómo la formación y trayectoria teatral no definían necesariamente la aproximación actoral al interior de las teleseries. El caso de Alfredo Castro es ejemplar. Si bien su trayectoria como actor y director de teatro desde lo testimonial está centrada en otros registros, en las teleseries de este tiempo trabajó con caracterizaciones fuertes y caricaturescas, con comedia física que bordeaba el estilo clown y creando personajes altamente reconocibles.

9. Conclusiones

Estas producciones de la década produjeron impactos y relaciones complejos y diversos. Son producciones marcadamente teatrales, no solo por su ética de trabajo, sino por el repertorio de técnicas y conocimientos del campo escénico aplicado a lo audiovisual —no solo en la construcción de personajes que hemos visto en este artículo, sino también en la dirección de arte con el diseño escenográfico y de vestuario o en la producción de los guiones—, desarrolladas en un contexto de recursos limitados. Si bien se habla de la época dorada de las teleseries chilenas, y se consideran grandes producciones televisivas, eran producciones más artesanales y de bajo presupuesto. Es imposible compararlas a la industria de telenovelas de México o Brasil debido a la escala de la industria, pero estas teleseries lograron desarrollar un sistema de producción de calidad y relevancia en la cultura popular en Chile y tuvieron impacto significativo en la reflexión identitaria y la construcción de imaginarios del Chile de aquella época.

El énfasis en la caracterización de personajes —basada en modismos, acentos e idiomas—, permitió visibilizar la diversidad sociocultural del territorio y consolidar un estilo particular de producción dramática en Chile. A diferencia de la tradición de teleseries de los años ochenta, que principalmente distinguía radicalmente el habla popular del de la élite, estas teleseries complejizaron y diversificaron el registro. Podemos observar cómo procedimientos como la

investigación situada testimonial y la construcción colectiva se integraron orgánicamente en la industria de televisión de aquellos años. El trabajo de caracterización de personajes operó como un espacio de transferencia de saberes, donde la investigación corporal y vocal, funcionaron como dispositivos de conocimiento encarnado, produciendo un imaginario complejo y sensible para la industria televisiva de la transición a la democracia. Estas teleseries pueden leerse tanto como productos de la cultura popular como producto de creación artística. Generaron reflexiones sobre la identidad, dejando una huella relevante en la memoria colectiva en las formas de concebir el país de aquellos años.

Referencias bibliográficas

- ABATTE, Paola (2011), «Renovación de la escena chilena durante la transición a propósito de ciertas influencias del teatro francés contemporáneo. Tensión entre identidad y globalización o una nueva relación con la memoria», *Apuntes de Teatro*, n.º 133, pp. 57-73. En: <https://revistaapuntes.uc.cl/index.php/RAT/article/view/31745>
- ARAGÓN, Fernando (2007), «La voz de los guionistas», en ACUÑA, Fernando, GUTIÉRREZ, Soledad y PUENTES, Adrián, eds., *Los primeros 50 años de la televisión chilena*, Santiago: Publicación propia, pp. 340-341.
- BRUNA, Alejandro (2026), «Cambios en la industria de la telenovela chilena en la era digital», *Miguel Hernández Communication Journal*, n.º 17, pp. 103-122. <https://doi.org/10.21134/jr51bc51>
- CIFUENTES, Arlette (2023), «La fiera: mujer, identidad y nación», *Revista de Antropología Visual*, n.º 31, pp. 1-21. <https://doi.org/10.47725/RAV.031.01>
- CISTERNAS, Pablo, KALAWSKI, Andrés y OPAZO, Cristián (2026), «De la dramaturgia al guion: testimonio y dramaturgia clásica en los procesos de creación de las teleseries de los años noventa en Chile», *Taller de Letras*, n.º 78, en prensa.
- DONOSO, Karen (2013), «El “apagón cultural” en Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet, 1973-1983», *Outros Tempos: Pesquisa em Foco-História*, vol. 10, n.º 16, pp. 104-129. <https://doi.org/10.18817/ot.v10i16.285>
- FERNÁNDEZ, Francisco (2004), *Perspectivas de desarrollo de un espacio audiovisual en los países del Cono Sur de América Latina: elementos para un análisis diagnóstico de la televisión*, tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2014), *Estética de lo performativo*, Madrid: Abada Editores.
- FUENZALIDA, Valerio (2000), *La televisión pública en América Latina. Reforma o privatización*, México/Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- FUENZALIDA, Valerio, CORRO, Pablo y MUJICA, Constanza (2009), *Melodrama, subjetividad e historia: ensayos sobre la ficción cinematográfica y televisiva chilena en la década del 90*, Santiago de Chile: Pontificia Universidad

Católica de Chile y Consejo Nacional de la Cultura y las Artes-Fondo de Fomento del Audiovisual.

- HARCHA, Ana (2017), *Prácticas de teatralidad en Chile a partir del trabajo de Andrés Pérez Araya*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- HURTADO, María de la Luz (1989), *Historia de la televisión chilena entre 1959 y 1973*, Santiago de Chile: Ceneca.
- KALAWSKI, Andrés, CISTERNAS, Pablo y MUJICA, Constanza (2022), «Territorio, nación, reconciliación: las telenovelas de Vicente Sabatini», *Hispanamérica*, vol. 52, n.º 153, pp. 33-42. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.11648.49922>
- LAGOS, Soledad (1997), «Teatro La Memoria: hacia una poética de la marginalidad en el teatro chileno de los 90», *Apuntes de Teatro*, n.º 112, pp. 104-114. <https://doi.org/10.7764/apuntesdeteatro.112.58061.1997>
- LÉNART, András (2025), «La representación contemporánea de la caza de nazis y el caso de la serie española *Jaguan*», *SERiarTE. Revista Científica de Series Televisivas y Arte Audiovisual*, n.º 7, pp. 106-122. <https://doi.org/10.21071/seriarTE.v7i.17375>
- MANZUR, Samantha, BONILLA, Juan Diego y CISTERNAS, Pablo (2021), *Entre actuar y performar: perspectivas desde el cuerpo en el teatro chileno posdictadura*, Santiago de Chile: Editorial OsoLiebre.
- MATEOS-PÉREZ, Javier y ANTEZANA, Lorena (2025), «El mito de la conquista de Chile: *Inés de Alma Mía* (Prime Video, 2020)», *SERiarTE. Revista Científica de Series Televisivas y Arte Audiovisual*, n.º 8, pp. 198-217. <https://doi.org/10.21071/seriarTE.v8i.18080>
- MUJICA, Constanza (2007), «La telenovela de época chilena: entre la metáfora y el trauma», *Cuadernos.info*, n.º 21, pp. 20-33. <https://doi.org/10.7764/cdi.21.102>
- NOVOA, Consuelo y LAGOS, Germán (2022), «Representación de la parentalidad en telenovelas chilenas transmitidas en televisión abierta», *Comunicación y Medios*, n.º 45, pp. 37-49. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2022.65857>
- OPAZO, Cristián y KALAWSKI, Andrés (2023), «Una profecía involuntaria», *Apuntes de Teatro*, n.º 148, pp. 58-68. <https://doi.org/10.7764/apuntesdeteatro.148.64831.2023>
- PIÑA, Juan Andrés (2014), *Historia del teatro en Chile (1941-1990)*, Santiago de Chile: Taurus.
- PIÑÓN, Juan, CASSANO, Giuliana y MUJICA, Constanza (2021), «Presentación: melodrama, telenovela y globalización», *Comunicación y Sociedad*, pp. 1-6. <https://doi.org/10.32870/cys.v2020.7709>
- RODRÍGUEZ, Carmen y GUTIÉRREZ, Soledad (2021), *Pantalla viva: teleseries 40 años*, Santiago de Chile: Autopublicación, Chileactores, Gestionarte.
- RÖTTGER, Kati (1997), «Cuerpos destrozados: recuerdos a una nación en *La historia de la sangre* del grupo chileno Teatro La Memoria», *Apuntes de Teatro*, n.º 112, pp. 115-127. <https://doi.org/10.7764/apuntesdeteatro.112.58063.1997>
- SÁNCHEZ, Juan Pablo y BRUNA, Alejandro (2022), «El melodrama de la telenovela chilena en tiempos de pandemia: análisis narrativo y estético de *Historias de Cuarentena*», *Millcayac. Revista Digital de Ciencias Sociales*, vol. 9, n.º 17, pp. 210-230. En: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=525871894012> (fecha de consulta: 23-06-2026).

- STANISLAVSKI, Constantin (2010), *La construcción del personaje*, Madrid: Alianza Editorial.
- TAYLOR, Diana (2015), *El archivo y el repertorio: la memoria cultural performática en las Américas*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- TELESERIES Y SERIES TVN (2001), «Making off Pampa Ilusión». En: YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=yMvQ900Je8o> (fecha de consulta: 23-06-2026).
- TELESERIES Y SERIES TVN (2002), «Making off El Circo de las Montini». En: YouTube, <https://youtu.be/7z9twp1b670> (fecha de consulta: 23-06-2026).
- URQUETA, Estefanía, CISTERNAS, Pablo y KALAWSKI, Andrés (2024), «Producción musical en la época dorada de las telenovelas en Chile», *Comunicación y Medios*, vol. 33, n.º 49, pp. 28-38. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2024.73964>
- VIDAL, Hernán (1991), *Dictadura militar, trauma social e inauguración de la sociología del teatro en Chile*, Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.