

# Producción musical en la época dorada de las telenovelas en Chile

*Music production in Chile's golden age of soap operas*

## Estefanía Urqueta

Investigadora independiente,  
Santiago, Chile  
emurqueta@uc.cl  
<https://orcid.org/0000-0002-1303-4176>

## Pablo Cisternas

Universidad de Barcelona,  
Barcelona, España  
pablo.cisternas@uc.cl  
<https://orcid.org/0000-0003-2557-4185>

## Andrés Kalawski

Pontificia Universidad Católica de Chile,  
Santiago, Chile  
akalawsk@uc.cl  
<https://orcid.org/0000-0002-9142-2123>

## Resumen

El artículo revisa aspectos de la producción musical de cuatro telenovelas —*Iorana* (1998), *La Fiera* (1999), *Romané* (2000), *Pampa Ilusión* (2001)— producidas por Televisión Nacional de Chile durante la que ha sido denominada como la época dorada de las teleseries en Chile. Si bien estas producciones han sido un espacio fértil de análisis desde distintas perspectivas, el aspecto musical ha sido escasamente abordado a pesar de que es un elemento fundamental en cada propuesta audiovisual. Analizamos el modelo de producción de telenovelas en el contexto de la industria musical de cultura masiva, que enriqueció con códigos que permitieron abarcar la diversidad sociocultural del Chile de la época. Para ello, entrevistamos a integrantes de los equipos creativos, el visionado de una selección de capítulos por cada producción y la escucha de las bandas sonoras de los casos de estudio. El análisis da cuenta de cómo la musicalización con canciones preexistentes fue una estrategia de distanciamiento, creando mundos dramáticos de comunidades locales o épocas lejanas a la cultura chilena-urbana y, al mismo tiempo, articularon un diálogo entre las necesidades artísticas y códigos musicales de la cultura pop de alrededor de los 2000.

**Palabras clave:** Industria musical televisiva, telenovela, teleseries, ficción televisiva chilena, procesos creativos, identidad nacional.

## Abstract

We examine the musical production of four Chilean soap operas (teleseries or telenovelas) —*Iorana* (1998), *La Fiera* (1999), *Romané* (2000), *Pampa Ilusión* (2001)— produced by Televisión Nacional de Chile during what has been called the golden age of soap operas in Chile. Although these productions have been a fertile space for analysis from different perspectives, the musical aspect has been scarcely approached despite the fact that it is a fundamental element in an audiovisual proposal. We analyse the production model of telenovelas in the context of the mass culture music industry, and the ways that allowed the socio-cultural diversity of Chile at the time to be embraced. To do so, we interviewed members of the creative staff, watched a selection of episodes for each production and listened to the soundtracks of the case studies. The analysis shows how the use of pre-existing songs was a strategy of distancing, creating dramatic worlds of local communities or times far from Chilean-urban culture and, at the same time, articulating a dialogue between the artistic needs and musical codes of the pop culture from the 2000s.

**Keywords:** Television music industry, telenovela, teleseries, Chilean television fiction, creative processes, national identity.

## 1. Introducción

La telenovela latinoamericana es un formato televisivo de gran escala en producción y distribución que ha generado contenidos y reflexión en torno a la identidad en las sociedades en que circulan (Kalawski *et al.*, 2022). Este producto de la cultura de masas ha sido abordado desde distintos frentes, ahondando desde aspectos culturales (Mujica, 2007; 2010), conflictos sociales (Silva-Moreno & Cabalín, 2023), reflexión sobre la identidad femenina (Cifuentes, 2023) y la representación de la parentalidad en sus mundos ficcionales (Novoa & Lagos, 2021). Pese a ello, el aspecto musical no ha sido abordado de manera profunda, aunque es un elemento relevante en cada propuesta audiovisual.

El presente artículo es producto del proyecto de investigación que analiza los procesos creativos de las teleseries dirigidas por Vicente Sabatini, producidas y transmitidas por el canal público Televisión Nacional de Chile (TVN)<sup>1,2</sup>. Este artículo se centra en el análisis de la producción musical de cuatro teleseries paradigmáticas para la audiencia del periodo que va desde fines de la década de 1990 a inicios de la de los 2000: *Iorana* (1998), *La fiera* (1999), *Romané* (2000) y *Pampa Ilusión* (2001). Constanza Mujica (2010) afirma que en las teleseries chilenas de los noventa “la música se utiliza como instrumento de doble vínculo: las referencias epocales o ‘exóticas’ generan la sensación de distancia y la utilización de códigos contemporáneos y de moda [donde se] hace de puente emocional hacia lo contemporáneo”<sup>3</sup> (p.359). Siguiendo el argumento de Mujica, analizamos el rol que ocupó la música en cuatro de las producciones de la “época dorada de las teleseries”, para la construcción de mundos dramáticos que representaban la diversidad cultural y los desafíos sociales del Chile de la postdictadura. Argumentamos que la propuesta desarrollada por la producción musical de estas telenovelas fueron parte del repertorio de herramientas creativas para abordar, de manera indirecta o distanciada, los conflictos sociales del periodo de la transición democrática. A partir del análisis de las bandas sonoras y los *openings* de estas teleseries sostenemos que el uso de canciones preexistentes articulaba significados que fluctuaban entre la distancia espacial o temporal con el Chile contemporáneo de la zona central y los espacios de diálogo con la industria cultural contemporánea.

La música dentro de los estudios audiovisuales en Chile ha sido un elemento poco analizado, a pesar de ser un elemento constitutivo de las propuestas creativas. A pesar de las reticencias de los estudios musicológicos durante la década de los ochenta (Deaville, 2011, p.18), la discusión académica en el norte global se ha desarrollado tomando en consideración principalmente casos de la industria anglófona. Este artículo contribuye al debate del rol que ocupó la música preexistente, como repertorio funcional, para la construcción de un producto audiovisual de distribución masiva. El énfasis está no solo los intereses estéticos del proceso de musicalización, sino también en qué manera la música fue una herramienta para vehicular la línea editorial del canal público a través de las telenovelas.

## 2. Metodología

El corpus de estudio se centra en cuatro telenovelas chilenas dirigidas por Vicente Sabatini en TVN: *Iorana* (1998), *La fiera* (1999), *Romané* (2000) y *Pampa Ilusión* (2001)<sup>4</sup>, desde una metodología basada en métodos cualitativos. En primer lugar, realizamos 18 entrevistas semi estructuradas a integrantes del equipo creativo de las producciones, utilizando como criterio de selección de los agentes a quienes participaron en al menos dos producciones del periodo 1995-2005. Esta muestra incluyó a trabajadores/as que participaban de la dirección, producción, diseño, composición musical, guion y actuación. En todos los casos, se consultó sobre los procesos creativos y la relación con los distintos agentes que conforman la producción audiovisual. Las entrevistas fueron realizadas durante el año 2022 en el marco de la investigación, siendo registradas en audio, transcritas y analizadas a través de codificación abierta.

Luego, trabajamos con el corpus central de bandas sonoras pertenecientes a estas cuatro producciones, analizando el vínculo de la imagen y la música. Por banda sonora o *soundtrack* entendemos aquellas canciones utilizadas en la producción, tanto de músicas preexistentes, arreglos de éstas o composiciones creadas específicamente para las teleseries, que fueron editadas en álbumes comercializados en la industria musical, y que se encuentran actualmente disponibles en plataformas de libre acceso. Esto se fundamenta en que

la industria discográfica en Chile experimentó un auge, desde la década de los noventa hasta principios de la década de los 2000's, por lo que parte de los productos que se comercializaron de estas telenovelas fueron sus bandas sonoras. Estas eran vendidas en formato CD y cassette, siendo la venta de música fue un canal de consumo adicional a la visualización de los capítulos en televisión.

La estrategia metodológica para el estudio de las bandas sonoras consistió en la escucha, sistematización y análisis de las 84 canciones que fueron parte de los álbumes comercializados de estas telenovelas. El ejercicio de categorización consistió en identificar el título, autoría, intérpretes, género musical y si se basaba en algún arreglo de una canción preexistente o si era una composición original para la teleserie. Un patrón identificado es el predominio de la musicalización con repertorio masivo, que fue popular en la industria musical chilena de la década de los noventa, y, a su vez, un trabajo por parte de la producción con el resto de las canciones para marcar una distancia de época o con la cultura urbana central chilena del periodo. De esta manera, profundizamos en el estudio de temas con influencia de la cultura polinésica, gitana y guiños a la cultura chilota, así como también el repertorio de géneros populares de principios del siglo XX como el foxtrot o el bolero. A través del trabajo de escucha y análisis, se destaca el arreglo musical de canciones preexistentes que fueron utilizadas como *openings* de las telenovelas con el fin de relevar cómo la música funciona como estrategia creativa al ser vehículo de acercamiento y distanciamiento con los espectadores.

Finalmente, se considera una muestra de 10 capítulos por producción, distribuida en los tres capítulos iniciales, los tres finales, y una selección de cuatro capítulos aleatorios en medio de la producción. En la revisión del capítulo final, seleccionamos el estudio de la utilización del recurso retórico de la coda instrumentalizada de la canción "Te conozco" de Silvio Rodríguez, que articuló una huella sonora en las producciones de Sabatini.

### 3. Música e industria televisiva

Michel Chion (1993) plantea que la televisión es una radio ilustrada. A partir del concepto de audiovisión, el autor problematiza la relación entre

imagen en movimiento y sonido y analiza cómo, mediante este vínculo indisociable, se crea un nuevo signo generador de sentido. Su obra se articula como un clásico en los estudios de cine abocados a indagar en las relaciones del material fílmico con la música y el sonido y es uno de los primeros en especificar las diferencias que cumple el rol de la música y el sonido en el cine y la televisión, puesto que, en esta última, la música está en todas partes:

dotada con una variedad de dispositivos de señalización, valores emotivos y funciones retóricas. Su ubicuidad y variedad permite reconsiderar las distinciones entre la *performance* musical y la música cuyos *performers* son invisibles, a reevaluar las nociones de género heredadas de las películas y pensar la fluctuante naturaleza de la identificación de las audiencias (Gorbman en Deaville, 2011, p. IX)<sup>5</sup>.

Los estudios de musicología consideraron el estudio de la música y sonido en la televisión como un problema relevante al cual abocarse. James Deaville (2011) hace un recorrido temporal sobre esta temática en diferentes áreas de estudio y considera pionero el trabajo desarrollado a fines de los setentas *Kojak: 50 Seconds of Television Music-Towards the Analysis of Affect in Popular Music*, de Philip Tagg, pues da continuidad desde un punto de vista semiótico, como también desde una perspectiva antropológica para investigar la música y el potencial identificativo de ella como una persuasora oculta. Varios estudios han centrado el análisis de la música en el contexto televisivo; analizando críticamente los festivales de la canción internacional como Eurovisión (Panea *et al.*, 2021), ahondando en la construcción de identidad socio cultural expuesta.

Sin embargo, la música también juega un rol importante en papeles que parecen ser menos protagonistas en el mismo soporte televisivo. Tagg (en Deaville, 2011) señala que "la mitad del 'mundo industrializado' viendo televisión (dos horas al día) involucra el consumo de música" (p.1). Este aspecto asociado a los vínculos y significados que establecen las audiencias es un rol diferenciador que asume la música en la televisión respecto del cine. Las músicas preexistentes utilizadas en las producciones televisivas asumen un rol importante en la experiencia por la densidad de significados que transmiten a los televidentes. Así, estas pro-

ducciones constituyen una de las estrategias para articular y consolidar el diálogo con los espectadores de cercanía y distancia entre los problemas sociales representados en los mundos dramáticos (Mujica, 2010).

Las músicas preexistentes tienen historia, en un carácter público y personal. Una vez montadas en el discurso visual, éste cambia por siempre (Godsall, 2019). Si bien Godsall definió esto para el uso de la música en el cine, es una categoría operativa para los objetivos de esta investigación puesto que, cuando la música preexistente se inserta a una película —o musicaliza escenas de una telenovela—, lo audiovisual se introduce a la historia de esa música o canción, dibujando asociaciones previas —intencionales o no— pero, también, creando nuevas (Godsall, 2019).

De esta manera, cuando espectadores chilenos de las telenovelas de la década de los noventa escucharon la música de Goran Bregovic, logran una asociación más directa con el mundo dramático de la teleserie *Romané* que con su carrera musical. Otro ejemplo es el tema “El Albertío” que, para la generación de esa época, se vinculó más a la cortina musical de la telenovela *La fiera y menos con la trayectoria* de su compositora, Violeta Parra.

El formato televisivo genera una escucha repetitiva de estas canciones preexistentes, construyendo una relación estrecha con la industria musical del periodo. La música, por lo tanto, facilita la comercialización del producto audiovisual y genera signos de comunidades étnicas y clases sociales, como estudiaron María Eburne y Rubén López (2014) en el caso de la telenovela colombiana, *Betty La Fea* (1999). En este sentido, Thomas Turino (2008), diferencia los signos icónicos como aquellos que nos abren al reino de la posibilidad e imaginación, mientras que los índices tienen una especie de función de realidad y son del reino de la conexión directa (Turino, 2008). Así, un aspecto relevante es el potencial que tienen las músicas preexistentes en estrategias para articular ciertas significaciones de los espectadores chilenos en el periodo de la transición democrática. Por lo tanto, las canciones de las bandas sonoras utilizadas en estas producciones televisivas pasan a ser contenidos “estéticamente atractivos y semióticamente inteligibles” (Eburne & López, 2014, p.3) para la audiencia del periodo.

Estudios musicológicos y de música popular sobre Chile se han aproximado de manera reciente al rol ocupado por la música en producciones que dialogan con otras disciplinas artísticas como el teatro (Farías, 2012; 2014), el cine (Farías, 2021; Moure, 2020) y el documental musical (Farías, 2019). Los investigadores han articulado un área de estudio centrada en mapear quiénes fueron las y los compositores dedicados a este particular tipo de trabajo musical en el siglo XX y qué estrategias creativas desarrollaron para realizar su labor. Un aspecto importante a relevar en estos estudios son las redes creativas y laborales articuladas por músicos dedicados a la creación de música funcional, quienes trabajan de manera paralela en cine y teatro, lo cual también impacta en las producciones de este periodo.

Juan Pablo González (2022) propone el término “música intermedial” con el fin de relevar cómo la música autoral de la década del noventa en Chile está en un diálogo constante con otros medios. En su intermedialidad externa, propone que está formada por el videoclip, el arte de carátula y el discurso de músicos, críticos y fanáticos. En el contexto de este estudio, podríamos agregar a las teleseries, siguiendo la perspectiva de González, como parte de esa intermedialidad externa. La musicalización con músicas preexistentes en las producciones dramáticas de la época de oro fueron un medio en la conformación de sentido de las audiencias que está en diálogo con las industrias culturales, así “contribuyen a instalar públicamente una canción influyendo en su recepción y consumo” (González, 2022, p.78), pero en este caso la canción intermedial estaría al servicio de la construcción del mundo dramático de las teleseries.

#### 4. Musicalización de identidades nacionales

La denominada “época dorada de las teleseries en Chile” se compuso de un cuerpo creativo vinculado a la escena teatral, en roles asociados a la actuación, dirección, producción, diseño, guion y composición musical. Esta conformación configuró un estilo particular de producciones dramáticas que retratan parte del territorio chileno, en un imaginario nacional en construcción posterior a la dictadura militar. Estas teleseries abordaron te-

mas contingentes que fueron propios del inicio de la transición a la democracia, pero desarrollando una estrategia de distancia con la realidad inmediata con las audiencias de la época de emisión.

De acuerdo con los testimonios del director general, Vicente Sabatini (2022), y el productor ejecutivo, Pablo Ávila (2022), la primera etapa del diseño de la banda sonora consistía en el trabajo con un compositor musical que, en la mayoría de los casos, fue José Miguel Tobar<sup>6</sup>. Tobar, con experiencia en diseño musical en teatro, componía toda la banda sonora proponiendo diversos arreglos de acuerdo a las necesidades expresadas por el equipo de dirección y producción. Posteriormente, se establecía una etapa de producción en la cual eran seleccionadas las canciones que se utilizarían, participando creadores como Jaime Román. Los aspectos legales asociados a derechos de autor determinaron la utilización de músicas preexistentes, considerando el presupuesto para estas producciones. Por último, la musicalización requería situar la propuesta musical y sonora con la imagen audiovisual, lo que fue desarrollado en varias producciones por Eduardo Garrido y Mauricio Guzmán, con el fin de consolidar el mundo dramático que era propuesto por la dirección construyendo, desde el lenguaje musical, un imaginario de las comunidades o épocas que abordaba cada telenovela.

#### 4.1 Roles de la música como estrategias de distanciamiento

Las teleseries de la época dorada lideradas por Vicente Sabatini buscaban retratar desafíos cotidianos de la realidad social del Chile postdictadura, pero no de manera directa, sino que con cierta distancia para no generar un efecto-espejo directo con conflictos que la audiencia no estaba dispuesta a discutir (Kalawski *et al.*, 2022). En el trabajo de creación del mundo dramático sobre estas comunidades distantes al público de la zona central —quienes constituían la mayor audiencia de estas teleseries—, la música adquirió un rol importante para consolidar esta estrategia de distanciamiento. Entendemos los mundos dramáticos como aquellos universos ficcionales en los que se desarrollan las historias. En este sentido, existe una preponderancia de las bandas sonoras en incluir canciones populares que fueron masi-

vas en la época de estreno de las teleseries y también existió un interés consciente por parte de la producción de incluir composiciones musicales que remitieran a las comunidades ficcionadas de los mundos dramáticos.

En *Iorana* (1998) la producción musical incluye temas de la agrupación Matato'a. El grupo a partir de 1996 trabaja realizando una fusión del folclore de la cultura polinésica con géneros como el *reggae* y el rock. En el caso del *opening* de esta teleserie, *E Nua, E Koro*, es posible identificar precisamente este diálogo de la fusión entre voces a coro cantando en lengua rapanui y acompañando la armonía con el rasgueo del ukelele para, después, dar paso a una instrumentación con teclado, bajo eléctrico y bases digitales de batería otorgando una atmósfera moderna a la tradición musical de la cultura rapanui. De manera similar, pero con una pulsación más lenta, el tema *Ite Ahi Ahi*, inicia con bases digitales de batería y la voz cantando en rapanui y, después, en la segunda sección, agrega el ukelele. En este sentido, advertimos que estos temas de la banda sonora de *Iorana* articulan una conexión entre lo tradicional y moderno, una reactualización de la cultura musical rapanui a los códigos musicales masivos de la década de los noventa.

*Romané* (2000), con un ideario romaní, incorpora repertorio klemz masivo para la esfera de occidente con temas de Taraf Fusion y Taraf Djelem. El grupo Romá, por su parte, fue el encargado de componer el *opening* de esta teleserie de manera colaborativa siguiendo lineamientos de producción. El productor Pablo Ávila (2022), señala que conoce a esta agrupación gitana, les comenta su idea y les propone grabar sus temas en un estudio de Chile Films. A partir de esa colaboración realizan el tema central de *Romané: Murni Charicha*. En la musicalización, realizada por Eduardo Garrido, hubo un trabajo consciente por incluir el imaginario romaní dentro de este mundo dramático, lo cual quedó presente en la lista de música incidental con canciones y temas de música gitana tradicional y en fusión de géneros como el tango en los que predomina la sonoridad del violín, la guitarra y el acordeón de la música klezmer<sup>7</sup>.

En *Romané* y *Iorana*, la colaboración con músicos propios se concretó con las agrupaciones Matato'a y Grupo Romá. En ambos existió, desde la producción general y musical, un trabajo similar de



inmersión en el conocimiento de las prácticas musicales con personas propias de las culturas que se querían representar en el mundo dramático. Tal fue la importancia de la música para estas telenovelas que potenció la carrera artística de las agrupaciones. Si bien el trabajo de lo musical era impulsado al ser parte de la propuesta de la teleserie, en el sentido contrario, y ante lo masivo de las audiencias de aquel periodo, la visibilización de ciertos artistas impactó, a su vez, en la trayectoria laboral de diversos músicos. Estas agrupaciones en sus inicios no eran masivas y, al participar de las producciones como las analizadas, adquieren una mayor relevancia en la industria musical y en la cultura popular y masiva. Esto se tradujo en la edición de álbumes de estudio o giras en Chile y a nivel internacional<sup>8</sup>. La música y la producción musical de estas teleseries ayudó a difundir, de manera cercana a las audiencias, diferentes prácticas musicales que forman parte de la diversidad cultural en Chile.

La producción *Pampa Ilusión* (2001) plantea un rescate del baile de salón de fines del siglo XIX e inicios del XX. Las prácticas musicales fueron parte importante del mundo ficcionado en la telenovela. La musicalidad desarrollada en el salón permite observar cómo en este espacio eran *performados* roles de género, lo cual fue comprendido y plasmado en esta producción. En este periodo, entre las características esperadas socialmente de una mujer, se contaban que supiera interpretar el piano (Vera, 2022), y por ello, actrices como Antonia Zegers y Alejandra Guerzzeni, tomaron clases de piano. Si bien la ejecución de su interpretación sonora del instrumento no era emitida, sí era importante la ubicación de sus manos en relación al instrumento, de forma que se pudiera ver una imagen coherente en cámara con la música agregada en postproducción. Existió, por lo tanto, un énfasis en el registro de la *performance* visual de la práctica musical. De este modo, para la construcción del mundo dramático de las salitreras, de acuerdo con la propuesta de Auslander (2009) en la construcción de la persona musical, es patente que el *setting* o el “cómo se ve” es tan importante como lo que se escucha en la *performance* musical; en este caso en particular, para la interpretación del mundo dramático de la salitrera. Según señala Zegers: “primero hay que aprender a relacionarse con esto [tocando el piano], porque si [bien] no tocamos piano, igual nos vamos a ver tocando... tie-

nes que aprender a mover las manos” (Teleseries y Series TVN, 2001).

En el álbum editado por la banda sonora de *Pampa Ilusión* es posible avizorar que el género musical de los *soundtracks* y arreglos de versiones originales fueron determinantes en las estrategias de distanciamiento para crear el mundo dramático. Así, la ambientación de época no solo pasaba por lo visual, sino también por lo sonoro que construye “*real-world settings*” (Godsall, 2019, p.94). En el álbum de *Pampa Ilusión* hay un predominio de boleros y foxtrots, compuestos en su mayoría durante la primera mitad del siglo XX y que fueron uno de los géneros más populares en términos de circulación masiva y mediatizada durante aquel periodo (González *et al.*, 2009). Un ejemplo claro es la incorporación de cinco temas interpretados por la banda mexicana de boleros Los Tres Diamantes, quienes fueron centrales para la industria musical mexicana con una audiencia masiva a lo largo de Latinoamérica<sup>9</sup>.

La producción *La Fiera* (1999) transcurre en la isla de Chiloé. En la banda sonora no se ve un imaginario chilote, pues el álbum de esta teleserie solo incluye un tema que hace alusión a la cultura chilota: *Nostalgia por la Pincoya* del grupo Bordenar. La agrupación instrumental compuesta por cuerdas frotadas aborda el imaginario chilote proponiendo una música de carácter nostálgico, de *tempo* tranquilo, sobre la leyenda de la Pincoya<sup>10</sup>. En complemento, se suman personajes que *performan* el ámbito musical, donde el actor Sergio Hernández encarna un imaginario musical al personificar un locatario del mercado que toca el acordeón. Por otro lado, el personaje de DJ Katya, interpretado por Tamara Acosta integra la música moderna urbana que adquiere un rol preponderante al develar la tensión del mundo centralizado urbano del Chile de fines de los noventa con las comunidades rurales que conforman parte del territorio nacional, en general, y en la telenovela, en particular. La música moderna urbana de carácter masivo, para la década de los noventa y dos mil, jugó un rol constitutivo del diálogo que se buscaba crear entre esta comunidad aparentemente distanciada y rural con la audiencia chilena de los grandes centros urbanos.

Si tomamos en cuenta el resto del corpus de las bandas sonoras, que no remiten directamente a

estas comunidades locales (gitana, chilota, rapanui) o de época (salitreras), encontramos canciones de músicos y agrupaciones de gran impacto en la cultura popular de la década de los noventa y dos mil. En los discos de las teleseries prima la balada romántica, dado que el formato de la teleserie requiere de la historia de amor central para que los conflictos sociales del periodo fueran desplegados de manera masiva. La musicalización de Garrido y Guzmán fue clave. Ellos trabajaron en la mayoría de las teleseries analizadas con músicas preexistentes de repertorio popular y masivo de la industria musical local.

Las bandas sonoras y el abordaje de las prácticas musicales en las ficciones de las telenovelas fueron parte constitutiva para la creación de los mundos dramáticos. Sirvieron de estrategia para generar una distancia con la cultura cotidiana de las audiencias de las teleseries, a través del tratamiento a nivel espacial y étnico, y el trabajo con agrupaciones como Grupo Romá y Matato'a, así también en la utilización de ciertos géneros populares como boleros o foxtrots. Por otra parte, la selección y musicalización, con música de carácter masivo funcionó como puente entre la necesidad de evocar conflictos y tensiones de la época o comunidad ficcionalizada, pero a su vez, generando un vínculo cercano con la cotidianidad de la audiencia chilena de la década de finales de los noventa y principios de los 2000; cuestión que ayudó a consolidar la estrategia de negocio de estas producciones (Godsall, 2019). Las bandas sonoras y las prácticas musicales dramatizadas adquieren nuevas cargas simbólicas de sus historias previas, resignificadas en la propuesta ficcional y, al mismo tiempo, la teleserie utiliza la carga simbólica de esas músicas preexistentes para dialogar con las audiencias.

#### 4.2 Los *openings* en el desarrollo de mundos dramáticos

Un sello particular de estas producciones fue la realización de unos cortos audiovisuales, a modo de *trailer*, que en aproximadamente 90 segundos, funcionaban como presentación de la telenovela. Estos presentaban algunos personajes generalmente en imágenes semi difuminadas, con una canción representativa de la producción, utilizada para marketing y difusión televisiva y radial. La propuesta sonora y musical muchas veces requie-

ría de una adaptación a las necesidades, al tratarse de un canal público vinculado a la industria comercial, no solo se consideraban decisiones estéticas, sino también de *marketing*.

Los *openings* los entendemos como marcas acústicas que definen la producción audiovisual en muchos sentidos o "son la serie", puesto que remiten a ella desde la primera emisión y sus características musicales (ritmo, melodía, género) así como la letra en el caso de que sea una canción, es decir, definen su tono general y su género audiovisual al tiempo que interpelan a una franja localizada de público (Edurne & López, 2014, p.5).

En algunas ocasiones, el corpus de teleseries analizadas toma músicas preexistentes, pero con arreglos que generan un acercamiento con la propuesta estética que quiere expresar la producción audiovisual. Los arreglos de músicas preexistentes, en producciones televisivas con altos niveles de audiencias, pasaron a marcar nuevos hitos dentro de la historia de estas canciones al hacerse parte de las telenovelas. El diseño musical desarrollado por Eduardo Garrido releva la reflexión sobre lo popular e identitario, aportando a la renovación de lenguajes musicales producidos en este periodo bajo el formato de las producciones dramáticas y masivas. En la premisa sobre la deconstrucción de valores promovidos por la dictadura, el ámbito de la musicalización jugó un rol fundamental, debido a la introducción de contenidos musicales de raíz folclórica bajo códigos re-actualizados (González *et al.*, 2009). Por ejemplo, con el *opening* de *La fiera* (1999), la primera etapa estuvo a cargo el compositor José Miguel Tobar, el cual, a pedido de Ávila, compone los arreglos musicales de versiones del *Alberto* de Violeta Parra, editado en el álbum *Últimas composiciones* (1967). Mediante un diálogo de diversas propuestas compositivas fueron armando la versión final. La interpretación del arreglo de Tobar fue realizada por la cantante pop Javiera Parra, nieta de la compositora original. Es posible ver cómo un mecanismo de producción y diseño artístico desde lo sonoro vehiculiza la música como un objeto de memoria (Hill & Bithell, 2013), haciendo una lectura sobre el pasado desde el presente. El que haya sido interpretado por Javiera Parra no es azaroso, sino que un gesto de continuidad del mundo del folclore y de la música popular, desde la producción musical, pero reactualizado a la época de transición, usando la popu-

laridad de Parra con su proyecto musical *Javiera y los imposibles*. Esta decisión creativa es un ejercicio transicional de rescate del patrimonio cultural “pausado” a causa del golpe militar.

En el caso de *Pampa Ilusión* (2001) la canción *Y tenía un lunar* fue el tema escogido por el equipo de producción como *opening*. La canción original fue compuesta en 1929 por José Bohr (DAHR, 2024) y popularizada con la interpretación de Celia Gámez, artista española de cine y teatro con participación a veces en *couplets*, quien desarrolló su carrera artística en Argentina. La versión de 1920 se caracterizó por tener un estilo de foxtrot. La voz de Gámez, a través del canto y la declamación, mediante juegos de intensidades a lo largo del tema, mantiene el protagonismo. Por lo tanto, la base armónica con el apoyo melódico del piano, instrumentos de cuerdas y bronces, ejercen un rol de acompañamiento a la voz, sin competir con ella. La elección para el uso como *opening* no fue con la versión interpretada por Gámez, sino que con un nuevo arreglo compuesto por Felipe Casas el año 2001. El carácter de jazz bailable de esta versión tiene un pulso más rápido. La voz, por su parte, es interpretada por voces masculinas haciendo un juego de primeras y segundas voces y solo se utiliza la primera parte del tema original; es decir, la primera estrofa y el coro, repitiendo esta estructura en una especie de *jingle*. Es posible observar cómo, a partir de *Y tenía un lunar*, se establece un vínculo temporal con la década de 1920. Sin embargo, con las transformaciones compositivas de Casas para el siglo XXI que remiten a ciertos códigos de música masiva del formato televisivo: aumentar el pulso, acortar la estructura total del tema y generar cambios en la interpretación vocal.

### 4.3 Lo musical como elemento de continuidad

Un aspecto en la producción musical en la época de oro de las teleseries en Chile es la marca musical que tiene la última escena del capítulo final<sup>11</sup>. En la musicalización se utiliza la coda de la canción *Te conozco* del cantautor Silvio Rodríguez. Esta canción pertenece al álbum “Causas y azares” editado en 1986. En el análisis musical que realiza Noriko Manabe (2006) sobre la obra de Silvio Rodríguez señala que este álbum a lo largo de su carrera corresponde al periodo en el cual la nueva trova se institucionalizó. Si bien duran-

te esta etapa Rodríguez compuso temas con tinte político sobre el imperialismo y la solidaridad latinoamericana, también mantuvo en sus creaciones temas en torno a cuestionamientos filosóficos y al amor (Manabe, 2006).

*Te conozco*, siguiendo el análisis de Manabe (2006), es una canción pop con estructura estrofa-coro. Inicia con una introducción de guitarra acústica, que posteriormente, se suma como acompañamiento armónico el bajo eléctrico y desde el coro en adelante se suman percusiones y teclado. La estructura A-B se repite para terminar en B, solo con los instrumentos antes mencionados respaldando el solo de bajo. Una vez que termina esta última sección, viene la coda. En ella se retoma la melodía que Rodríguez interpreta solo con guitarra hacia el final de la introducción. Sin embargo, para el cierre, esta melodía se expande con más instrumentos y es repetida dos veces en un arreglo realizado para orquestación sinfónica. Esta última sección orquestada fue la utilizada en las últimas escenas de las teleseries dirigidas por Sabatini y analizadas en el presente artículo.

La utilización de esta música preexistente para el formato audiovisual televisivo puede entenderse como un efecto emotivo asociado al reencuentro mediante la musicalización orquestada de la melodía, que la dirección buscaba generar en los espectadores. *Te conozco*, se podría interpretar como una decisión por remitir al signo indicial de lo que fue la censura musical que tuvo el repertorio de Silvio —la trova cubana, la música andina y el movimiento latinoamericano de la nueva canción, entre otros— durante la dictadura en Chile, puesto que el uso del repertorio del cantautor se hace de manera soslayada: utilizar una canción romántica de Silvio, y no de su repertorio político, y musicalizar el final de las teleseries solo con la parte instrumental orquestal, sin estar presente la voz del intérprete y tampoco la sonoridad de la guitarra que es característica del movimiento de la nueva trova cubana. Por tanto, el vínculo sonoro es más indirecto. Por último, permite contar con una solución estratégica a la falta de recursos para tener una gran orquesta que musicalice escenas de importancia. De este modo, se establece un puente de comunicación entre el código sonoro que la audiencia ya reconoce, pero con la temática que la producción audiovisual propone, en lo que Sabatini (2022) señala como el instalar una “música como vehículo emocional”.



## 5. Conclusiones

La producción musical heredó formas de trabajo del mundo teatral que se adaptaron al formato televisivo del canal público chileno. Estas no contaban con un compositor y orquesta para musicalizar escenas relevantes, no obstante, demostramos que el uso de música pre-existente fue una estrategia efectiva para otorgar un sello particular a las producciones, donde las bandas sonoras y *openings* jugaron un rol central. Por un lado, generaron un mecanismo de distanciamiento creando mundos dramáticos de comunidades locales —gitana, chilota, rapanui— o de época —salitreras—, lejanos a la cultura chilena-urbana de los espectadores de ese momento y; por otro, en su formato de *pastiche* jamsionano (Mujica, 2010) articulando un diálogo entre las necesidades artísticas con códigos musicales ampliamente comprendidos por la audiencia. La predominancia de la balada romántica y los arreglos musicales de carácter moderno vinculados al pop fueron las estrategias de la producción musical. Así, se constituyó una manera de trabajar entre lo teatral y el formato audiovisual para que la teleserie fuese un producto masivo y económicamente rentable (Godsall, 2019; Greene & Kulezic-Wilson, 2016), que apelara a la línea de contenido del contexto transicional chileno.

La musicalización de las teleseries estudiadas, enmarcadas en la cultura popular, tienen un fuerte vínculo con los productos pop del momento. Con el uso de músicas preexistentes, se realiza una negociación entre una vestidura pop con conexiones socioculturales de los temas abordados. La marca musical del momento permite reconocer estas producciones como productos de un contexto sociocultural y temporal específico representando la sensibilidad del periodo, lo cual no solo remite a la época ficcionalizada, sino al contexto de su producción. A 25 años de la emisión de estas telenovelas, éstas se siguen transmitiendo con éxito de audiencias y, por motivos de derechos de autor, se han repetido sin contar con toda la musicalización original. Esto da cuenta de un problema y, a la vez, de la relevancia para la investigación: la producción musical respondió al espíritu de la época en que fueron creadas y al quitarla se elimina una capa relevante en su vínculo con la cultura pop y masiva del Chile postdictatorial.

## Notas

1. Proyecto financiado por el Fondo Audiovisual, investigación – 2022/23 (Folio: 618875): “Análisis crítico de los procesos creativos en las producciones dramáticas lideradas por Vicente Sabatini, bajo la hibridez de metodologías teatrales en formatos audiovisuales”.
2. Los autores agradecen a Milena Grass, Cristián Opaizo, Constanza Mujica, Valentina González, Paula Pavez y Tania Novoa.
3. La época dorada de las teleseries es un periodo de producción dramática entre 1995 y 2005, caracterizadas por un fuerte trabajo de estudio y caracterización de comunidades, que permitía visibilizar la diversidad cultural del Chile de la transición a la democracia.
4. Estas cuatro producciones retratan contextos socio-culturales muy diversos en la historia de Chile. En *Iorana* (1998) la historia ocurre casi en su totalidad en Rapa Nui (Isla de Pascua), retratando sus costumbres, actividades cotidianas, historia ancestral y la incorporación de frases en su idioma que son subtítulos; en *La fiera* (1999) la historia transcurre en la isla grande de Chiloé, dando cuenta de la gran riqueza cultural como festividades e incluso mitologías; *Romané* (2000) tiene por locación el desierto en la ciudad de Mejillones, retratando las costumbres del pueblo gitano, y donde nuevamente incorporan algunos diálogos en su idioma con subtítulos; y *Pampa Ilusión* (2001) retrata la vida de las oficinas salitreras de inicios del siglo XX en la pampa chilena.
5. Esta y todas las citas originales en inglés son de traducción propia de los autores.
6. Compositor formado en la Universidad de Chile en la década de los ochenta, e inició su carrera en las producciones dramáticas de televisión en la misma época. A partir de los noventa en adelante comenzó a trabajar en la composición para cine y televisión.
7. Entre los artistas que componían la musicalización de la música incidental para hacer referencia a la cultura romaní Goran Bregovic, Emir Kusturica, Gipsy Kings, Djalem, Ferenc Santa, Taraf De Haidouks, Django Reinhardt, Mitsou & Ando Drom, entre otros.
8. En el caso del grupo Matato'a, tras su participación en la producción de *Iorana* editaron tres álbumes oficiales y un compilatorio y su participación en festivales internacionales (ver <https://www.musicapopular.cl/grupo/matatoa/>). Y también la edición de “Cancionero gitano”, con un fin más comercial, del Grupo Romá tras su participación en *Romané* (ver <https://www.elmostrador.cl/cultura/2000/08/03/gitanos-de-verdad-lanzan-disco-propio/>).

9. Los temas interpretados por Los Diamantes incluidos en el álbum de la banda sonora son, de hecho, versiones propias de las originales *Begin the beguine* de Cole Porter (1934), *Cielito lindo* de Quirino Mendoza y Cortés (1882), *Bésame mucho* de Consuelo Velásquez (1932), *Historia de un amor* de Carlos Eleta Almrán (1955) y *Quiéreme mucho* de Gonzalo Roig, Ramón Gollury y Agustín Rodríguez (1911).
10. La Pincoya es una sirena que forma parte de las criaturas mitológicas de la Isla Grande de Chiloé, en el sur de Chile. Ella se encargaba de proteger y favorecer la abundancia en el mar; además, ayuda a rescatar a las personas en los naufragios.
11. En tres de las cuatro producciones de este artículo se utiliza esta canción asociada a los personajes protagonistas, que en estos casos fueron interpretados por Claudia Di Girólamo y Francisco Reyes. En el caso de *Iorana* (1998), la canción cierra con un beso entre los protagonistas y una toma de una corona de flores depositándose sobre un moai sumergido. En el caso de *La fiera* (1999), se utiliza cuando los protagonistas se van cabalgando, al galope, por una explanada de la isla. En el caso de *Pampa Ilusión* (2001), en tanto, los protagonistas cierran con llave la oficina salitrera, los protagonistas se besan y una toma aérea muestra una gran caravana de personas que emigran desde la oficina salitrera y que, posteriormente, se acompaña de fotos de la oficina salitrera abandonada.

## Referencias

- Auslander, P. (2009). Musical Persona: The Physical Performance of Popular Music. En E. D. Scott, *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology* (pp. 303-315). Ashgate.
- Ávila, P. (2022). Entrevista realizada en el marco del proyecto del fondo audiovisual de investigación. Folio: 618875. 30 de mayo, 2022.
- Cifuentes, A. (2023). La Fiera: mujer, identidad y nación (1973-1976). *Revista de Antropología Visual*, (31), 1-21. <http://doi.org/10.47725/RAV.031.01>
- Chion, M. (1993). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y sonido*. Paidós.
- Discography of American Historical Recordings (DAHR). (2024). José Bohr. DAHR. [https://adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/106061/Bohr\\_Jos](https://adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/106061/Bohr_Jos)
- Deville, J. (2011). *Music in Television: Channels of Listening*. Routledge.
- Eurne, M., & López, R. (2014). Las músicas de Betty, la fea. *Latin American Music Review*, 15 (1), 1-24. <https://www.jstor.org/stable/43283322>
- Farías, M. (Ed.). (2012). *Encantadores de serpientes: músicos de teatro en Chile 1988-2011*. Editorial Cuarto Propio.
- Farías, M. (2014). *Reconstruyendo el sonido de la escena, músicos de teatro en Chile 1947-1987*. Cuarto Propio.
- Farías, M. (2019). *Ruidos-Imágenes-Voces. El documental musical en el Chile postdictadura*. Palimpsesto.
- Farías, M. (2021). *Identidad y política en la música del cine chileno 1939-1973*. Ariadna.
- Godsall, J. (2019). *Reeled In: Pre-existing Music in Narrative Film*. Routledge.
- González, J., Rolle, C., & Ohlsen, Ó. (2009). *Historia Social de la música popular en Chile, 1950- 1970*. Universidad Católica de Chile.
- González, J. (2022). *Música popular chilena de autor: Industria y ciudadanía a fines del siglo XX*. Universidad Católica de Chile.
- Greene, L., & Kulezic-Wilson, D. (2016). *The Palgrave Handbook of Sound Design and Music in Screen Media*. Palgrave Macmillan.
- Hill, J., & Bithell, C. (2013). "An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change". En *The Oxford Handbook of Music Revival* (pp. 1-49). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199765034.013.019>
- Kalawski, A., Cisternas, P., & Mujica, C. (2022). Territorio, nación, reconciliación: las telenovelas de Vicente Sabatini. *Hispanamérica*, 52(153), 33-42.

- Teleseries y series TVN. (2001). *Making off Pampa Ilusión*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=yMvQ900Je8o>
- Manabe, N. (2006). Lovers and Rulers, the Real and the Surreal: Harmonic Metaphors in Silvio Rodríguez's Songs. *Revista Transcultural de Música*, nº10, 1-81.
- Moure, J. (2020). *Escuchando al cine chileno (1957-1969)*. Mago editores.
- Mujica, C. (2007). La telenovela de época chilena: entre la metáfora y el trauma. *Cuadernos.info*, (21), 20- 33. <https://doi.org/10.7764/cdi.21.102>
- Mujica, C. (2010). *Paisajes de la memoria chilena en telenovelas de época (1995 - 2005)*. Tesis de Doctorado. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Novoa, C., & Lagos, G. (2022). Representación de la parentalidad en telenovelas chilenas transmitidas en televisión abierta. *Comunicación y Medios*, (45), 37-49. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2022.65857>
- Panea, J. L., & Lopes, S. V. (2021). Estética, identidad cultural y medios de masas: Portugal en el Festival de Eurovisión y el diseño de "Lisboa 2018". *Revista de humanidades*, (44), 77-106.
- Sabatini, V. (2022). Entrevista realizada en el marco del proyecto del fondo audiovisual de investigación. Folio: 618875. 30 de mayo, 2022.
- Silva-Moreno, R. & Cabalín, C. (2023). Representaciones e imaginarios sociales del abuso de poder en telenovelas nocturnas chilenas. *Comunicación y Medios*, 32(48), 59-70. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2023.70372>
- Turino, T. (2008). *Music as Social Life: The Politics of Participation*. University of Chicago Press.
- Vera, F. (2022). Práctica y creación musical femenina en Santiago de Chile a mediados del siglo XIX. El caso de Delfina. *Sur y Tiempo. Revista de Historia de América*, 6, 87-109.

### Sobre sus autores/as:

**Estefanía Urqueta** es Magíster en Artes mención Música de la Universidad Católica de Chile. Licenciatura en pedagogía en Historia, Geografía y Ciencias Sociales de la Universidad Católica de Valparaíso. Profesora de historia, educadora artística e investigadora sobre música comunitaria, organizaciones laborales de músicos y políticas culturales.

**Pablo Cisternas** es Doctorando de la Universidad de Barcelona, Máster en Estudios Teatrales (Institut del Teatre de Barcelona), Magister en Artes Mediales (UCHile), estudios en licenciaturas en Actuación y Sociología (PUC). Entre sus publicaciones se encuentra: "Territorio, nación, reconciliación: Las telenovelas de Vicente Sabatini" y "Entre actuar y performar: perspectivas desde el cuerpo en el teatro chileno postdictadura". Web personal: [pablocisternas.com](http://pablocisternas.com)

**Andrés Kalawski** es Académico de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile e investigador del Instituto Milenio VioDemos. Doctor en Historia (PUC). Entre sus publicaciones se encuentra: "Animales pancrónicos del teatro: Notas sobre la persistencia de técnicas actorales previas en el teatro universitario chileno (1910-1962)" y "Experiencias de armario: una lectura queer de dos dramas de Luis Alberto Heiremans".

### ¿Cómo citar?

**Urqueta, E; Cisternas, P; Kalawski, A.** (2024). Producción musical en la época dorada de las telenovelas en Chile. *Comunicación y Medios*, 33(49), 28-38. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2024.73964>