

Formación y campo de los guionistas en Chile: análisis cualitativo a partir de entrevistas

Training and field of scriptwriters in Chile: qualitative analysis from interviews

Formação e atuação dos roteiristas no Chile: análise qualitativa a partir de entrevistas

Rubén Dittus, Universidad de Santiago de Chile, Santiago, Chile (ruben.dittus@usach.cl)

Álvaro Elgueta-Ruiz, Universidad de Cabo Verde, Praia, Cabo Verde
(alvaro.ruiz@docente.unicv.edu.cv)

RESUMEN | El artículo es parte de un estudio que busca describir la enseñanza del guion audiovisual y la formación de los guionistas en el Chile contemporáneo. Los resultados provienen de la aplicación del método de la entrevista semiestructurada a diez reconocidos guionistas nacionales y docentes del área, constatando la existencia de orientaciones estéticas, requerimientos técnicos, relaciones con otros agentes del campo o formas de trabajo para la escritura creativa en la etapa de preproducción para cine y televisión. Se emplearon cuestionarios de preguntas abiertas cuyo objetivo era generar, a partir de ciertos núcleos temáticos predefinidos, la réplica de una conversación. Con base en esos núcleos generativos, las entrevistas se desarrollaron de manera flexible, para reforzar el carácter no estandarizado del instrumento. Lo que se presenta en esta síntesis son puntos en común y otros aspectos controversiales. No tienen valor estadístico, sino que muestran el sentido de la complejidad de los discursos generados.

PALABRAS CLAVE: guion; cine; televisión; Chile; industria audiovisual; guionista.

FORMA DE CITAR

Dittus, R. & Elgueta-Ruiz, A. (2024). Formación y campo de los guionistas en Chile: análisis cualitativo a partir de entrevistas. *Cuadernos.info*, (58), 298-318.

<https://doi.org/10.7764/cdi.58.66731>

ABSTRACT | *The article is part of a larger study to describe the teaching of audiovisual scriptwriting and the training of scriptwriters in contemporary Chile. The results come from the application of the semi-structured interview method to ten renowned national scriptwriters and teachers in the field, verifying the existence of aesthetic orientations, technical requirements, relationships with other agents in the field or ways of working for creative writing in the stage pre-production for film and television. Open-ended questionnaires were used, the aim of which was to generate the replica of a conversation from certain predefined thematic nuclei. Based on these generative nuclei, the interviews were developed in a flexible manner, with the aim of reinforcing the non-standardized nature of the instrument. What is presented in this synthesis are common points and other controversial aspects. They have no statistical value, but rather show the importance of the complexity of the generated discourses.*

KEYWORDS: *script; cinema; television; Chile; audiovisual industry; scriptwriter.*

RESUMO | O artigo faz parte de um estudo que busca descrever o ensino da escrita audiovisual e a formação de roteiristas no Chile contemporâneo. Os resultados advêm da aplicação do método de entrevista semiestruturada a dez renomados roteiristas e professores nacionais da área, verificando a existência de orientações estéticas, exigências técnicas, relações com outros agentes da área ou formas de trabalhar a escrita criativa em a pré-produção cênica para cinema e televisão. Foram utilizados questionários abertos cujo objetivo era gerar, a partir de determinados núcleos temáticos pré-definidos, a réplica de uma conversa. Com base nestes núcleos geradores, as entrevistas desenvolveram-se de forma flexível, com o objectivo de reforçar o carácter não estandardizado do instrumento. O que se apresenta nesta síntese são pontos em comum e outros aspectos controversos. Não têm valor estatístico, mas mostram o significado da complexidade dos discursos gerados.

PALAVRAS-CHAVE: roteiro; cinema; televisão; Chile; indústria audiovisual; roteirista.

INTRODUCCIÓN

Al revisar el término guion, la literatura especializada está medianamente de acuerdo: “Texto previo al rodaje de una película” (Aranda & De Felipe, 2006, p. 15), “escrito que contiene los diálogos y las indicaciones técnicas necesarias para la realización de una película” (Parker, 2012, p. 23) y “obra de teatro o programa de radio o televisión o escrito que contiene las indicaciones de todo aquello que la obra requiere para su puesta en escena” (Sánchez-Escalonilla, 2014, p. 16) son algunas de las conceptualizaciones que habitualmente se leen. Se asemeja, más bien, al esqueleto de una historia. Es decir, el guion es un instrumento provisional que dejará de servir cuando la producción llegue a su fin. En palabras de Antonio Sánchez-Escalonilla (2016) “es la película soñada (...) Un estado transitorio, una forma pasajera destinada a metamorfosearse y desaparecer” (p. 7). Ello lo convierte en una creación que nace para morir. La naturaleza efímera del guion, sin embargo, no es nueva. La abundante literatura al respecto propone esta particularidad, como los clásicos manuales de Syd Field (2004) y Black Snyder (2010) o los trabajos teóricos de Michel Chion (1989) y Carrière y Bonitzer (1991), en los que se especifica la creatividad y el trabajo anónimo del guionista. De hecho, es curioso (o sorprendente) que algún espectador se incline a leer el guion de la película recién estrenada antes de que vaya a verla, y si insistiera en esa tarea se encontrará con tres dificultades. Primero, las probabilidades de que acceda a dicho texto son escasas (en la industria chilena un altísimo porcentaje de estos documentos de trabajo terminan en el tacho de la basura). En segundo lugar, observará con cierta desazón que lo que lee en el guion no es exactamente lo que verá en la gran pantalla (habrá cambios de nombres, de calles o personajes y, en el peor de los casos, se encontrará con otro final). Y la tercera dificultad se debe a que se trata de un escrito de uso restringido por quienes intervienen en el rodaje, con las precariedades literarias o la excesiva simplificación de las acciones o diálogos que se consideran en una escena (Jiménez Gómez, 2020; Gutiérrez, 2018). Todas estas características explicarían que es altamente probable que en el proceso de creación de una película no haya habido guion, así como se le conoce en Hollywood. Es decir, los guiones empleados en Chile (Dittus, 2017; Urrutia & Ferrari, 2023) se ajustarían a desordenados esquemas y breves escritos, o como ideas que conforman un colaborativo proceso creativo.

Semiológicamente definida, la estética estudia los fines y los medios formales del arte. En ese sentido, el guion es percibido a través de sus manifestaciones físicas adscritas a un símbolo concretizador. Es ese criterio estético el que permite hablar de un buen o mal guion, definido en términos metodológicos (el proceso creativo del objeto) y de resultado (la estructura del objeto). Saber narrar en el cine es parte del dominio de esa estructura, y a través de 120 años, el cine (en cuanto arte e industria) se ha valido de ella para esculpir las imágenes y los diálogos que serán parte de la

película final (García-Noblejas, 1982). En los últimos cuarenta años, las metodologías más empleadas para el análisis fílmico se han desarrollado desde los estudios semióticos y post-semióticos de inspiración estructuralista, la deconstrucción, el psicoanálisis, la teoría feminista y los estudios de género (Aumont & Marie, 1990; Vanoye & Goliot-Lété, 2008). En Chile, destacan especialmente los estudios sobre cine que abordan la poética audiovisual local de lateral, nómada, centrífuga, nostálgica, imperfecta, militante, panfletaria, local, precaria o histórica. Se trata del resultado de análisis estéticos (Cavallo & Maza, 2010; Horta, 2013; Saavedra, 2013; Urrutia, 2013), metodológicos (Lübbert 2009), histórico-epistemológicos (Stange & Salinas, 2009; Córdova & Rodríguez, 2021), semiológicos (Corro, 2012; Navarro, 2014; Soublette, 2011) o culturales (Villarreal, 2014). En televisión, en cambio, los estudios de audiencia lideran las temáticas de interés y, cuando se aborda la estructura narrativa de series o melodramas, los lineamientos teóricos se anclan en la memoria o el drama (Antezana & Cabalín, 2023).

Por lo mismo, es aquella relación la que ha marcado la relación entre literatura y cine (y hoy en día, con la televisión y el formato transmedia). Es el debate circular sobre si el guion cinematográfico es o no un género literario. Así como los novelistas, los guionistas se consideran narradores (Brenes, 1992). Como reconocen Córdova y Rodríguez (2023) se está en presencia de una pieza “que se ha independizado de un fin meramente utilitario (el de servir de guía durante el rodaje) para llegar a ser una pieza clave en la estructuración de una película” (p. 30). Esas influencias estructurales de raíces literarias se extienden a paradigmas creativos y recursos estilísticos de diversa índole. Se trata de parámetros de escritura audiovisual, cada vez más extendidos en escuelas de guion en el mundo, y que Hollywood llama “fórmulas de éxito” (Tubau, 2011, p. 17). Es en ese escenario académico donde los textos de Linda Seger (2011), Syd Field (2004), Robert McKee (2002), Black Snyder (2010) o Christopher Vogler (2002), entre otros, se han convertido en algo más que recomendaciones. Hoy en día son lecturas obligatorias en cursos y talleres profesionales, donde se enseñan como verdaderos tratados o fórmulas dogmáticas. Esta normatividad tiene, sin embargo, más de 2500 años de historia. La *Poética* de Aristóteles puede considerarse el primer dispositivo dramático. Allí, los principios de la trama y los tres actos garantizan la cohesión y unidad discursiva de la obra, considerada como un todo (Cano, 1999; Aristóteles, 2006). Las normas que allí se definen tienden a que el texto dramático (sea en el teatro, cine, televisión o medios digitales) realice en una propuesta específica las condiciones peculiares de la belleza.

ASPECTOS METODOLÓGICOS

Este artículo se enmarca en un proyecto de investigación cuyo objetivo es describir la enseñanza de la teoría y práctica del guion en Chile mediante un análisis

de los enfoques curriculares y los modelos de evaluación profesional empleados actualmente en la escritura audiovisual. Este se desglosa, a su vez, en cuatro objetivos específicos: a) describir los enfoques curriculares, modelos dramáticos y metodologías de enseñanza que se emplean para formar guionistas profesionales en Chile; b) evaluar el perfil de quienes enseñan la teoría y práctica del guion; c) caracterizar el rol del guionista en el financiamiento de proyectos audiovisuales, y d) comparar la enseñanza formal de la teoría y práctica del guion en Chile con los estándares internacionales exigidos para la escritura creativa. Encuestas aplicadas en el marco del mismo estudio y análisis a los programas de enseñanza de cursos universitarios de guion han reforzado los núcleos temáticos y han abierto puertas a nuevas interrogantes. En etapas anteriores de la investigación, hemos conocido qué dicen –y cómo lo dicen– los principales involucrados en dicho proceso, y hemos respondido con mayor precisión a algunos de dichos objetivos. Las actividades gremiales y las acciones llevadas a cabo en las industrias creativas son algo más que un conjunto de individuos racionales. Son comunidades de practicantes que, informalmente, desarrollan una continua conversación sobre los avatares de su profesión u oficio y sobre la conexión de esta con otros segmentos de la sociedad y con otras actividades colectivas.

Se trata de un proyecto cualitativo, descriptivo y exploratorio para el cual se realizaron diez entrevistas semiestructuradas en profundidad a reconocidos guionistas nacionales: seis hombres y cuatro mujeres de entre 25 y 55 años. Sus orígenes profesionales son diversos: dos dramaturgos, dos actores, dos periodistas, dos cineastas, un sociólogo y un médico cirujano (sin distinción de género). Todos tienen experiencia docente o académica en el área, ya sea en pre o posgrado, en universidades públicas o privadas, en ambas paralelamente, o en cursos y talleres. Nueve son chilenos y viven en Santiago, mientras uno es extranjero, con residencia regional. De las diez entrevistas realizadas, se infiere que los guionistas nacionales son un grupo muy reducido de personas de ambos sexos que, de momento, no supera la treintena y que proviene de orígenes profesionales muy diversos, básicamente dramaturgos, periodistas, cineastas y actores, reconvertidos todos ellos en guionistas.

Los entrevistados representan una amplia gama de experiencias de la actividad audiovisual en Chile, y la configuración de los temas ha sido testeada o desarrollada en otras publicaciones académicas previas.

Las entrevistas tuvieron lugar entre los meses de marzo de 2018 y agosto de 2019, se realizaron cara a cara o por medio de videoconferencia en el lugar y hora convenida previamente con cada entrevistado/a y fueron grabadas en audio, siendo transcritas completamente. En los distintos casos se utilizaron pautas de entrevistas

particulares y específicas cuyo objetivo era generar lineamientos conceptuales a partir de ciertos núcleos temáticos predefinidos. Todas las conversaciones se desarrollaron de manera fluida y distendida, en un clima de confianza e intimidad, contando con la total colaboración de los distintos entrevistados participantes del estudio. Sobre la base de esos núcleos generativos, las entrevistas se desarrollaron de manera flexible para reforzar el carácter no-estandarizado del instrumento, lo que los anglosajones llaman *elite interview*, *exploratory* o *non standardized interview*. De acuerdo con este método, lo que se busca es permitir que el entrevistado defina y estructure el relato de la significación en relación con sus propias categorías de relevancia para focalizar la atención del entrevistado en diversos puntos de entrada de los que se extraen los núcleos temáticos y, así, identificar el relato colectivo que los profesionales del guion definen para sí mismos y todas sus actividades relacionadas.

La entrevista es, en general, un diálogo abierto donde se proponen, aceptan o rechazan temas y subtemas en el contexto discursivo de un campo problemático. Es en esa estructura donde afloran los argumentos. Para obtener su significado simbólico, como lo denomina Krippendorff (1990), se definieron categorías de análisis, comparando las visiones discursivas de los entrevistados. De este modo, se obtuvo la representación que el sujeto tiene de la industria y su dimensión creativa, la intertextualidad que lo inserta en este campo audiovisual, los elementos implícitos que subyacen bajo lo que declara (Cerdeña Massó, 1986) y las relaciones dialógicas que sustentan su visión sobre el cine, la televisión y las nuevas narrativas digitales y el rol del guionista en este espacio. Para el análisis discursivo final se consideró el método de comparación constante, que desmenuza los datos de forma paulatina, facilitando las actualizaciones y modificaciones que fueron necesarias en los distintos momentos de recopilación de la información.

Según se desprende de las entrevistas (donde se habló de colegas que ejercen el oficio), el pequeño y selecto grupo de guionistas chilenos se distribuye en tres colectivos generacionales: guionistas jóvenes o emergentes, cuya edad fluctúa entre 25 a 35 años, de ambos sexos, quienes han estudiado una carrera del área audiovisual o de las comunicaciones o están trabajando en algún proyecto de producción audiovisual en tareas de escritura de guion; guionistas medianamente consolidados, grupo conformado por escritores de edad intermedia y medianamente consolidados en términos de prestigio y trayectoria profesional, entre los 35 hasta los 50 años de edad, de ambos sexos, que han participado en varios proyectos televisivos (fundamentalmente telenovelas) y que tienen más de un proyecto a cuestas, y guionistas seniors o consolidados. Este tercer grupo, aún más pequeño, está compuesto por sujetos de ambos sexos de más de 50 años, con mucha experiencia

profesional escribiendo guiones originales o adaptaciones, fundamentalmente de telenovelas y series, en primer lugar, o documentales y películas, en segundo.

A continuación, se presentan los resultados de las entrevistas organizados por categorías y subcategorías temáticas, enseñando primero el análisis o inferencia y luego la cita respectiva que sirve como su soporte. El compromiso de confidencialidad impide dar cuenta de sus nombres. Por ello, en este informe (y en otros del proyecto), al transcribir fragmentos de respuestas extraídas de las entrevistas, se busca evitar identificar a las fuentes. Para que el lector no confunda las citas ni las atribuya a un mismo entrevistado, las citas (destacadas entre comillas a lo largo del presente trabajo) se han anonimizado a través de la letra E. Así, tenemos E1, E2, E3, etc., escogiéndose las más representativas de la muestra. Lo que acá presentamos es una pequeña parte de un conjunto de opiniones y percepciones de voces autorizadas en el campo del guion chileno, las que en conjunto suman más de diez horas de entrevistas y más de 200 páginas de transcripción. Esta síntesis busca reflejar aquellos puntos en común y otros temas controversiales que, al calor de las conversaciones, se fueron generando. No tienen valor estadístico, sino que muestran el sentido de la complejidad de los discursos generados.

RESULTADOS: CATEGORÍAS Y SUBCATEGORÍAS TEMÁTICAS

A partir de esta metodología, las categorías preliminares que permiten bosquejar el rol del guionista en la industria audiovisual chilena, su perfil y campos de aprendizaje son las siguientes: formación y trayectoria de guionistas, centro de estudios (universidades y escuelas de cine), metodología y corrientes predominantes en la enseñanza del guion, formación en proyectos audiovisuales concursables, el guion en la industria audiovisual, institucionalidad para el apoyo estatal de proyectos, y, finalmente, el campo y las condiciones laborales para el guionista. Estas siete categorías se trabajaron de manera esquemática, de tal forma que pudimos dar claves de explicación para el armado de nuevas hipótesis interpretativas.

Formación y trayectoria de los guionistas en Chile

En este punto hay coincidencias en que la formación en guion es la más débil de todas al interior de las escuelas de cine o audiovisual, priorizándose más los aspectos técnicos que el contenido o la historia relatada. Aquellos que tuvieron más de un curso de guion en su formación de pregrado reconocen igualmente la debilidad de sus contenidos a tal punto que tras la titulación quedaron con la sensación de que no sabían nada de escritura. Por ejemplo, se dijo:

“Tuve tres ramos de guion en realidad, pero eran muy débiles, eran muy, muy débiles. Yo básicamente salí de la escuela de cine pensando que no sabía nada de guion. Nunca me enseñaron lo que era una escena” (E7).

“Hay diferencias entre la forma de contar y cómo aprender para contar” (E5).

Este rasgo se ve reforzado al constatar la diversidad de orígenes educativos (dispar formación) de quienes escriben guiones. Los guionistas consultados han tenido estudios en comunicación (periodismo), dramaturgia (teatro), cine u otras áreas académicas diferentes. Sin embargo, contrario a lo que podría pensarse, al comparar el trabajo de profesionales del teatro en el arte del guion, algunos entrevistados plantearon que en esos casos es notoria la ausencia de herramientas en lenguaje audiovisual, marcándose así profundas diferencias entre la enseñanza del guion y la dramaturgia.

Se habla de un antes y un después en la historia de la formación en guion. Antes, con gente que no tuvo educación específica en el área de guion (generación antigua) y que aprendieron en la práctica de la vida laboral, y un después (generación nueva) con gente que sí ha tenido formación académica en guionismo, pero con aquellos profesionales de esa generación anterior. Hay nombres de profesionales que se repiten como referentes en el sector, además que a día de hoy existe una nueva generación de guionistas jóvenes de amplia formación y calidad, lo que hace suponer un mejor futuro en estas materias. Ese reconocimiento va de la mano con los estudios que, de forma voluntaria, cada uno sigue por su cuenta:

“No había en ese tiempo ningún diplomado, ningún master, nada. Siempre quise estudiar cine y televisión y guion” (E6).

Este umbral detectado, sin embargo, no desconoce la importancia de la práctica y el interés personal por seguir el perfeccionamiento.

“Seguí estudiando por mi cuenta, en Estados Unidos y en España, sobre todo, en esos dos países, con profesores de esos dos países, *online* y presencial y lo que pudiera financiar” (E8).

“Empecé a perfeccionarme yo solo, compré un par de libros, mis viejos¹ me auspiciaron para seguir estudiando por mi cuenta. Así aprendí de guion y estructura” (E7).

1. Chilenismo que quiere decir padres (n. de la corr.).

En la misma línea están quienes argumentaron que el guion es algo que no solo se aprende, sino que se tiene que vivenciar en ámbitos que van desde la dirección, la producción o la docencia.

“Nunca fue mi intención, digamos, siempre tuve facilidad para escribir y qué sé yo, pero no era mi intención original y después le fui agarrando el gusto” (E7).

“Me ha tocado hacer hartas cosas. Entonces, en ese sentido cuando me plantearon hablar sobre el tema de la docencia de guion, están mezcladas las tres cosas para mí inevitablemente” (E10).

De igual forma, se destaca de modo recurrente entre los distintos entrevistados la idea de relación entre aprendiz y maestro en el área del guion, en la cual este último transmite un conocimiento específico para alguien nuevo en la materia. Ello confirma indirectamente la idea de que para aprender guion se necesita salir de la educación de pregrado, incorporándose en el mercado audiovisual.

Centros de estudios: universidades y escuelas de cine

Existen hoy en día más de 20 escuelas de cine o audiovisual solo en Santiago, con diversos grados de excelencia y prestigio. Más allá de los proyectos educativos propios de cada centro de educación superior (universidades o escuelas de cine), los entrevistados constatan que son los docentes en escritura creativa quienes marcan diferencias a propósito de la explosión de ofertas formativas y la creciente profesionalización del guion. Algunos nombres de referencia se repiten. Sin embargo, la calidad de lo ofertado enfrenta problemáticas que no son exclusivas del área audiovisual: equipamiento, número de estudiantes o énfasis en los planes de estudio. Incluso se habla de que una de las estrategias de formación frecuentes son las residencias de guionistas que han servido para la creación de cortometrajes como paso previo y necesario para hacer luego largometrajes.

“...y por qué la residencia de guiones, como te contaba, nos dimos cuenta de que claro, estábamos con los cortos, estaba todo como andando bastante bien y que había hartas ganas de hacer largometrajes, y largometrajes de ficción” (E3).

Una de las personas entrevistadas indicó asumir el problema -“tomar el toro por las astas” (E6)- y de alguna manera intentó dar remedio a un evidente desorden administrativo/pedagógico. No obstante, también se reconoce un esfuerzo por mejorar el curso, a sistematizar, a hacer televisión como debe ser y a hacer una buena selección de proyectos. El mismo entrevistado también indicó que le gustaría obtener un contrato a tiempo completo, lo que refleja su interés por asumir una mayor carga docente y compromiso con el área educativa. Es un camino común

de los distintos entrevistados llegar a la docencia después de haberse convertido en profesionales destacados en el área.

“Tuve unos acomodados, gallitos más o menos con ese estilo que venía en los últimos dos años, la carrera era joven igual... logré de alguna manera, sistematizamos, hagamos un año de tele como debe ser, hagamos una selección bien de los proyectos” (E6).

Para el caso de la docencia, un modelo destacado de reclutamiento es la invitación basada en la trayectoria profesional del convidado. No se trata de profesores o académicos, pero sí de profesionales relevantes en sus respectivas áreas de trabajo. Se retrata también que la selección de los profesores muchas veces tiene que ver con criterios de mercado, observándose un cambio entre el antes y el ahora: antes los profesores no eran necesariamente especialistas en guion, pero ahora sí lo son, indicando una cierta madurez en el desarrollo del campo.

“Los criterios de selección de profesores tienen que ver muchas veces a cuestiones de mercado. A lo amigo. Más bien son pequeñas cofradías (...) fui buscando gente específica para cada una de las áreas que necesitaba. Bueno y evidentemente no llamé a una terna para hacer la elección, sino que fui ubicando a la gente que yo conocía que estaba en distintas áreas, en televisión, en documental, en proyectos...” (E1).

“La exigencia de gente realmente probada y capa que te entregue lo mejor y que ojalá se arme como la química, justamente a lo largo de esas pocas clases, para que después guíen de buena manera un proyecto personal” (E6).

Se observa que los docentes en el área de guion tienen un recorrido variado por las distintas escuelas de comunicación, es decir, son el mismo pequeño y reducido grupo de profesores aquellos que enseñan esta disciplina. En consecuencia, se deduce que se trata de un muy pequeño colectivo, siendo siempre los mismos y donde todos, o la gran mayoría, se conocen.

En este punto, hay que mencionar las diferencias que los entrevistados identifican en la enseñanza de guion en pre y posgrado. Por ejemplo, uno de ellos argumentó que en su experiencia los proyectos de pregrado son mucho más sueltos y libres que los de diplomado, valorando la frescura y novedad de dichas ideas, en comparación al diplomado donde todo es mucho más rígido y está más controlado. Quizás se deba al deseo de una gran mayoría de estudiantes de cine en ser directores y no guionistas.

“En mi universidad uno llega a la primera clase y tú constatas que el 90% de los alumnos tiene en mente ser director y no guionista, tienen mucho miedo

de escribir, tienen mucho miedo de contar sus historias, les da vergüenza, les parece que es algo un poco intimidante esta idea de presentarle a los otros algo que ha salido de ti, algo que tú has creado” (E9).

Por lo tanto, en la formación de posgrado habría menos rebeldía que en pregrado porque en este nivel educativo los alumnos tienen una mejor comprensión de cómo armar una historia, y también porque tienen matriculados profesionales que provienen de diversas áreas, es decir, personas que no están directamente ligadas al ámbito audiovisual, o bien periodistas que no necesariamente saben escribir guiones y que agradecen recibir un molde básico. Esas particularidades se observen en estas respuestas:

“Un laboratorio de diálogos, que es cortito, son seis sesiones y es básicamente, ahí analizo en teoría, pero sobre todo en términos, eso ya es más taller, en el fondo yo doy ciertos fundamentos teóricos como las funciones del diálogo, definiciones básicas, pero es básicamente escritura” (E7).

“Como debiera ser un diplomado... la gente que está en la industria, gente muy capa². Había cursos como más... también, buenos directores, productores y yo tomé algunos del curso del programa de escritores, entonces tenía unos guionistas así” (E6).

Metodología y corrientes predominantes en la enseñanza del guion

Los temas tratados y los enfoques en los cursos de guion son diversos. Ello se debe a los énfasis educativos o al perfil de los docentes. Esto también es refrendado por el interés que los alumnos tienen en su etapa de formación inicial. Algunos guionistas consultados coinciden en que a la mínima parte de los estudiantes de cine les interesa el tema del guion, puesto que lo que verdaderamente les importa es la cámara, el sonido, la fotografía, en definitiva, los elementos técnicos y no la historia que debe ser contada. La juventud o inmadurez podrían ser, en la opinión de algunos, factores que agravan las altas tasas de reprobación que puede llegar a tener esta disciplina. Entonces, los criterios de evaluación respecto de la construcción de personajes, el ritmo, la calidad de la historia, entre otros elementos a considerar, son novedosos para estos futuros realizadores.

“El día de mañana vas a dirigir una película y cuando te pasen un guion tienes que saber si eso sirve o no sirve. Y si no aprendes guion cómo sabes si te sirve o no te sirve, porque te enamoraste de la primera imagen ¿y si el resto es una mugre?” (E1).

2. Chilenismo para talentoso (n. de la corr.).

Frente a las distintas opciones educativas (varias universidades y distintas escuelas de cine), alguno de los entrevistados indicó que valoriza a las segundas por sobre las primeras, pues las considera como instituciones más dinámicas, abiertas e innovadoras. Al respecto dice una docente y guionista:

“La escuela de cine es más abierta en ese sentido, más innovadora a lo mejor” (E1).

En cuanto a la formación, varios de los entrevistados toman como referente fundamental la llamada estructura aristotélica como base clásica para contar una historia. Se piensa que, si se conoce bien este modelo, luego se puede avanzar en otros formatos más complejos. Asimismo, aparte de Aristóteles, existen otros autores o referentes más modernos como Field, McKee, Egri, o Sieger, entre otros, que hoy en día son considerados clásicos fundamentales en formación de guiones a nivel nacional e internacional. Esa estructura enseñada en las escuelas de cine es reconocida y representa también una forma de no aplicarla y de generar nuevas formas de hacer cine. Ejemplo de ello es la siguiente opinión:

“Una tendencia total a enseñar el guion desde, obviamente, las bases aristotélicas casi rígidas, casi, o sea, ortodoxas y eso está bien (...) se tiende a forzar un paradigma, el paradigma se usa como fórceps” (E2).

Se observa una tendencia a estandarizar el proceso creativo escritural, quizás por el efecto que tiene el modelo de industria y también del oficio del guionista, con las consiguientes exigencias formativas.

“Tras identificar los elementos técnicos que debe tener un guion, también hay algunos estudiantes que se van dando cuenta de que les sobran elementos o hay algunas cosas que están duplicadas (...) ahí surge un fenómeno de que se cree que es propio del cine independiente o el cine chileno” (E5).

Aunque siempre hay orientaciones más personalizadas, tal como dice una entrevistada:

“También un ejemplo que me sirve harto en el fondo, qué es contar bien una historia finalmente, que es como el leitmotiv... una historia bien contada es cuando ese tipo de mensaje está puesto en el lugar que debe estar, que es en el clímax de la historia” (E6).

En relación con las diferencias teórico-prácticas del proceso, se destaca el visionado y análisis de filmes o series de televisión, estudiar los guiones respectivos y sus estructuras narrativas, personajes o tratamientos. El bajo nivel cultural de los estudiantes es, sin embargo, la principal dificultad para el éxito de estas metodologías. Así lo confirma un guionista y docente:

“En el pregrado los chicos no leen, por lo tanto, llegan del colegio sin lectura, sin bagaje cultural. Escriben de lo suyo, no tienen referentes que hagan crecer esas historias. O sea, cuando el chico de primer año hace una historia de amor, cuenta la historia de los vecinos, pero no ha leído *Romero y Julieta*, entonces no entienden cuál es la máxima dimensión del amor” (E1).

Formación en proyectos audiovisuales concursables

En los programas de formación consultados, la formulación de proyectos audiovisuales para postulación a fondos públicos se desarrolla desde una perspectiva eminentemente empírica. La elaboración de proyectos en formatos de fondos concursables conocidos (Corporación de Fomento de la Producción y Consejo Nacional de Televisión, por ejemplo) es incorporada como contenido en algunas asignaturas de guion y, en otras, el taller de guionismo se adecuó a un formato de postulación tipo un proyecto Corfo. Del mismo modo, la figura de la residencia de guionismo privilegia el trabajo final siguiendo la nomenclatura de postulaciones: argumento y tratamiento, historia completa, revisión, segunda redacción, corrección con tutores, diálogos. Es decir, poca teoría, y mucho escribir para concursar, tal como lo explicitan estos testimonios:

“Eso es lo que hago con mis alumnos en términos prácticos. Ahora es: hace un Corfo, eso es lo que hacen mis alumnos de ficción” (E6).

“El otro curso que hago es el Guion para el Taller de Ficción para Televisión, series de televisión que está en el cuarto año, primer semestre y donde el objetivo es desarrollar un proyecto, biblia, escaleta, generalmente un capítulo piloto de una serie de televisión en los formatos que establecen los concursos en Chile que serían CNTV y Corfo” (E9).

La residencia les aporta trayectoria, pero para verificar si incide y cómo, se requeriría hacer seguimiento a los proyectos. Al respecto, comenta un entrevistado:

“Ahí los proyectos también se presentan con trayectoria, porque estuvieron en la residencia, hay que ver eso cómo lo evalúa el jurado, si lo evalúa de manera negativa o positiva (...) eso nos invita ahora a empezar a idear algún sistema de gestión y seguimiento” (E3).

Esa obsesión por el formato, por las exigencias de los fondos concursables lo expresa un profesor de guion y dramaturgia en cine y teatro, respectivamente:

“Es distinto cuando lo enseñamos aquí en teatro que cuando yo lo enseñé en audiovisual. En audiovisual a ratos hay un énfasis que a mí me parece excesivo en el formato, y los formatos son más cambiantes” (E5).

El guion en la industria audiovisual

Existe consenso en que en Chile no hay una industria audiovisual propiamente tal y el reducido tamaño del mercado afecta su desarrollo (Peirano & Gobantes, 2014; Horta, 2013). Los volúmenes de exportación de productos audiovisuales son insuficientes para hablar de industria. A nivel internacional, la demanda por guiones de calidad supera a la oferta. La mayoría de los consultados indican que para competir internacionalmente se requiere mejorar la calidad de guiones y guionistas y actualizar las temáticas.

“Faltan hartas cosas, pero desde el punto de vista del guion, tengo entendido que lo que falta es trabajar los guiones desde el punto de vista comercial, desde el punto de vista del marketing, pensando en que no necesariamente tu película va a ser un *blockbuster*” (E3).

Las razones se encontrarían en su historia. El origen de la industria del audiovisual en Chile está ligado a la publicidad, que les facilita el acceso a recursos antes de la aparición de políticas públicas de fomento al audiovisual. A partir de las entrevistas se constata que se trata de un mercado pequeño con pocos operadores, por lo que no existe una gran competencia entre ellos que les estimule a mejorar. La industria tiende a contratar guionistas jóvenes porque son más baratos, no porque sean mejores. Esa, al menos, es la conclusión que se obtiene al escuchar algunos testimonios:

“No alcanza a ser realmente una industria, la nuestra, hay unas poquitas personas que pueden vivir de la tele, de escribir para tele, no son tantas. No alcanza a ser realmente una industria” (E5).

“No conozco a ninguna persona que se dedique profesionalmente a tiempo completo a ser guionista de series en Chile. No sé si alguno de ustedes conoce alguno para que me dé la receta” (E10).

Su falta de experiencia juega en contra de la calidad de la producción. La estabilidad laboral es un parámetro de medición de la existencia de una industria. Existen profesionales capaces y buena formación, pero no hay una industria para que los profesionales se desarrollen, por lo que muchos emigran o exportan su trabajo. La evidencia nos dice que en Chile ser guionista no es un empleo de tiempo completo y la edad productiva de los guionistas suele terminar antes de los 50 años. Si a esa percepción agregamos que el guion es una disciplina percibida como secundaria frente a lo técnico, su proceso de elaboración exige un tiempo que no existe. Falta un lenguaje común en el que puedan dialogar las áreas de producción y de contenidos de los canales de televisión con los realizadores y guionistas. Para un grupo de entrevistados, el nivel de profesionalismo de los guionistas es bajo.

“El problema que tenemos es de narrativa en general, no solo en el audiovisual. Somos buenos poetas, payadores, cronistas, columnistas, ahí está todo el talento. Pero el viaje en el tiempo que significa contar una historia se nos va en collera³ *heavy*, creo que tienen que ver con la educación básica, con la forma en que los chilenos estudiamos y aprendemos nuestra historia que desconocemos porque está tan mal escrita que es imposible de retener, no tiene personajes ni épica ninguna” (E8).

Para otros, un camino es investigar a las audiencias para poder interpelarlas con pertinencia, averiguar cuáles son sus dilemas. Pareciera entonces que la industria necesita hacerse cargo de los aspectos comerciales del guion, dejando –de paso– de culpar a los guionistas de la mediocridad de la producción audiovisual cuando para escribir el guion deben restringirse a la viabilidad económica. Esto también se explica porque la televisión local se resiste al cambio, lo que dificulta la innovación. Los nuevos canales de contenidos transmedia, los videojuegos y otras narrativas fragmentadas abren una posibilidad de renovación.

Institucionalidad para el apoyo estatal de proyectos

La ausencia de una industria cinematográfica y de inversionistas privados coloca al audiovisual en una situación de dependencia del financiamiento público. El problema surge precisamente a raíz de ser un campo muy reducido: el anonimato en la postulación de proyectos es importante para mantener la imparcialidad.

“Es una solicitud reiterada de los evaluadores, sobre todo del Consejo y no así en Corfo porque allí llegan con un anonimato hasta el último momento, que es importante el anonimato, es importantísimo para ser lo más justo posible... el anonimato es importantísimo” (E2).

Entre los instrumentos que han ayudado a fomentar la producción cinematográfica está la Ley de Fomento Audiovisual que financia inclusive la escritura de guiones, y que hace posible que en Chile se produzcan 40 o 50 películas al año, de las cuales cinco o seis que llegan a festivales. Otra ayuda estatal es la que proviene del Consejo Nacional de Televisión (CNTV), tanto para la producción de contenidos masivos como de nicho. En ambos casos, la retroalimentación que entrega la evaluación de los fondos concursables es valorada por los realizadores.

Hay unanimidad en que los procesos de evaluación han mejorado y se ha reducido el impacto de las redes de influencia. Sin embargo, los realizadores de regiones menores resienten el mayor acceso a redes de contactos de realizadores de Santiago o de regiones grandes como Valparaíso. El mismo tenor de las críticas apunta al

3. Expresión chilena para ponerse cuesta arriba (n. de la corr.).

financiamiento público para producir series para la televisión. Los instrumentos de fomento privilegian la producción para público masivo o de temática contingente o experimental, por lo tanto, se aprecia un descuido del fomento a la producción que no cabe en alguno de esos extremos. Otra crítica apunta a la lentitud del proceso.

“Las postulaciones, en el caso de la televisión, son imprescindibles. Estamos todos aquí postulando y nuevamente las postulaciones son lentas, para que un jurado lo lea y te diga: oye me pareció bueno tu proyecto y sabes, te voy a dar la plata para que lo escribas o te voy a dar la plata para que hagas eso” (E 10).

En este punto, algunos entrevistados sugieren condiciones diferenciadas para realizadores consagrados y emergentes, con políticas para potenciar a estos últimos.

En lo que respecta a fondos específicos y sus mejoras, existe la percepción de que el Fondo de Fomento Audiovisual asigna gran relevancia al guion y que, como instrumento de fomento, se articula con otros instrumentos de política pública para abordar tanto el proceso de realización como el de distribución.

Finalmente, de las entrevistas pudimos inferir que en Chile aún no está muy desarrollado el trabajo de analista o consultor de guiones, sino solo el de tutor, limitado siempre al ámbito académico. En muchos casos, los egresados recurren a sus exprofesores para que estos les ayuden como analistas de guiones en sus propios proyectos audiovisuales en formularios de postulación a fondos concursables.

Campo y condiciones laborales

La máxima laboral dice que es difícil abrirse camino como guionista, el medio es exigente. Las razones ya se han delineado en los apartados anteriores: una débil industria audiovisual que no asegura condiciones de trabajo a tiempo completo –excepto en la mejor época de las telenovelas, pero con contratos a plazo fijo–, la competencia imperante que exige del guionista escribir con el objetivo de vender, y las dificultades metodológicas.

“No es como que te abren las puertas para que entres a ser un guionista de telenovela, es difícil encontrar un espacio ahí (...) debes tener mucha suerte o mucho talento o ambas cosas juntas” (E4).

“Si yo tuviera que pulir un diamante en bruto o alumno, el énfasis para mí estaría en la investigación, partiendo por supuesto por los hechos. Uno no puede escribir *Narcos* sin investigar a fondo el mundo del narcotráfico y así con millones de ejemplos que podemos dar” (E6).

Los entrevistados coinciden en que el núcleo del trabajo del guionista es contar historias, con independencia del modelo que siga. Entonces, escribir guiones requiere oficio narrativo y metodología, también una gran capacidad investigativa.

No basta que una historia sea entretenida, bien pensada y bien escrita. Debe tener un objetivo para ser compartido con el equipo de producción. En este punto destaca la importancia del rol de productor ejecutivo (especialmente en televisión); Chile sigue el modelo norteamericano, donde este último es quien le da la coherencia al producto serializado. Un par de guionistas de televisión nos dicen:

“Los gringos lo tienen claro en la tele, porque quien es quien sabe lo que va a pasar en el capítulo 3, 7 y 20... las series, o sea tienen productor y van cambiando director, va cambiando cada cierto tiempo... director es un cargo técnico...” (E6).

“He sido jefe de equipos este último tiempo, seis, siete años, hay tantas metodologías como jefes de equipo, es súper irregular en ese sentido, no es una cosa como que uno pueda decir que hay un método o un solo método. Hay guionistas que trabajan, no sé, que hacen todo. Hay otros que solamente escaletean y el resto son derogistas, hay distintas formas, hay guionistas, yo por ejemplo soy un poquito más democrático en algunas cosas, horizontal” (E7).

En este sentido, la profesionalización del guionismo viene de la mano de la televisión. Es el trabajo periódico y en equipo el que pone esas exigencias. Mientras que en Estados Unidos los equipos consideran especialistas para cada aspecto del guion, en Chile el asistente de guion condensa en sí muchas especialidades: diálogos, libretos, escaletas. Esto se atribuye a la inexistencia de una industria propiamente tal.

“Un asistente de guion debería ser al que uno le manda la escaleta y que el asistente las formateé, ponga los números, pongas las horas, que vea las continuidades, que se dé cuenta que acá era el día uno y acá el día cinco, entonces alguien se pega un salto de cinco días, poner arriba los espacios de tiempo. Cosas más prácticas, así como concretas en el sentido de para que uno cuando escriba como guionista, no se fije en esos detalles. Entonces, eso debería ser un asistente de guion, asistir al guionista” (E4).

Se observa una brecha de profesionalización y de especialización de los guionistas que dificulta estructurar equipos profesionales de buen nivel. El guionista de cada género requiere competencias específicas, pero para este resulta inconveniente especializarse ya que hay poco espacio de desarrollo profesional como especialista y se menosprecia su trabajo.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Tras emplear la entrevista semiestructurada como instrumento de indagación, los participantes otorgan el discurso identitario de una actividad en la que se ventilan formas de relación entre el guionista y el resto de la cadena de una

producción audiovisual. Hay consenso en que un guionista debe tener una visión propia sobre cuestiones vitales como la vida o sociedad para tener algo que contar, y además de los conocimientos para transformarlo en un guion, debe dominar la técnica. Se señala, por ejemplo, que hay gente sin formación académica que ha hecho muy buenas películas. Bajo esta premisa, los estudios ayudan a conseguir una de las dos cosas, agilizan el proceso, pero es insuficiente si no se tiene disciplina y rigurosidad. Esto explica que, en su calidad de guionistas-docentes, y siguiendo su propia experiencia creativa en el hacer, promuevan el uso de metodologías de enseñanza/aprendizaje de tipo práctica y no solo aulas teóricas, por ejemplo, el visionado y posterior análisis de filmes o series de televisión.

Por otra parte, los entrevistados confirman que la metodología de trabajo no es estándar en una industria en pañales, especialmente en televisión, donde cada canal y cada jefe de guion tiene su método. Ello confirma el trabajo colectivo, en el que cada equipo puede llegar a tener cuatro o más integrantes. Algunos de estos prefieren trabajar en espacios distintos al resto de la producción para favorecer la creatividad y la concentración durante el trabajo inicial de creación del documento previo a la escritura de los capítulos (también conocido como “biblia”). Esto contrasta con el guionista en el cine de ficción, cuya tarea es más autoral desde un inicio y, por lo tanto, menos colectiva hasta el final.

En definitiva, el oficio de guionista es una de las actividades más débiles de toda la industria audiovisual, cada vez más exigente y competitiva. Además de su diversidad de orígenes profesionales, destaca en este grupo su relativa precariedad laboral, que se manifiesta en su contratación a plazo fijo por proyectos, los cuales se van enganchando unos a otros, en contratos sucesivos, interrumpidos por temporadas sin trabajo, y combinados –en muchos casos– con la docencia o la postulación a proyectos de fondos públicos de realización audiovisual. De hecho, la experiencia del guionista se considera de vital importancia en el contexto de las industrias creativas, un camino que se ve facilitado por el perfeccionamiento o el autodidactismo para compensar los vacíos provocados por los estudios de pregrado. A pesar de dicha constatación, ningún entrevistado aseguró vivir solo del guion.

FINANCIAMIENTO

Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile (ANID), proyecto FONDECYT “La formación del guionista en Chile: análisis de los enfoques curriculares y modelos de evaluación de la escritura para cine, televisión y transmedia”, N°1160637, período de financiación: 2017-2021. Investigador responsable: Rubén Dittus.

REFERENCIAS

- Antezana, L. & Cabalín, C. (2023). *Miradas al pasado* (Looks to the past). Editorial Universitaria.
- Aranda, D. & de Felipe, F. (2006). *Guion audiovisual* (Audiovisual script). UOC.
- Aristóteles. (2006). *Poética* (Poetics). Losada.
- Aumont, J. & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. (Film analysis). Paidós.
- Brenes, C. S. (1992). *Fundamentos del guion audiovisual* (Fundamentals of the audiovisual script). EUNSA.
- Cano, P. (1999). *De Aristóteles a Woody Allen* (From Aristotle to Woody Allen). Gedisa
- Carriere, J. C. & Bonitzer, P. (1991). *Práctica del guion cinematográfico* (Film script practice). Paidós.
- Cavallo, A. & Maza, G. (Eds.). (2010). *El novísimo cine chileno* (The newest Chilean cinema). Uqbar.
- Cerda Massó, R. (Coord.). (1990). *Diccionario de lingüística* (Dictionary of linguistics). Anaya.
- Chion, M. (1989). *Cómo se escribe un guion* (How to write a script). Cátedra.
- Córdova, J. & Rodríguez, M. (2023). *Escribir desde fragmentos. Reconstrucción de los guiones de cuatro películas del cine silente chileno* (Write from fragments. Reconstruction of the scripts of four Chilean silent films). Ediciones Universidad Finis Terrae.
- Corro, P. (2012). *Retóricas del cine chileno* (Rhetoric of Chilean cinema). Cuarto Propio,
- Dittus, R. (2017). El guionista chileno: análisis cuantitativo sobre el oficio de escribir para cine (The Chilean screenwriter: Quantitative analysis of the craft of writing for film). *Cuadernos.Info*, (41), 193-207. <https://doi.org/10.7764/cdi.41.1139>
- Field, S. (2004). *El libro del guion* (The script book). Plot.
- García-Noblejas, J. J. (1982). *Poética del texto audiovisual* (Poetics of the audiovisual text). EUNSA.
- Gutiérrez, J. S. (2018). El guion cinematográfico: su escritura y su estatuto artístico (The screenplay: its scripture and its artistic status). *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 27, 523-539. <https://doi.org/10.5944/signa.vol27.2018.21855>
- Horta, L. (2013) *¿Por qué filmamos lo que filmamos?* (Why do we film what we film?). Cuarto Propio.
- Jiménez, C. (2020). La autonomía del guion cinematográfico como género literario. La genialidad creativa de Buñuel y Julio Alejandro en *Viridiana* (1961) (The autonomy of the screenplay as a literary genre. The creative genius of Buñuel and Julio Alejandro in *Viridiana*). *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 29, 523-547. <https://doi.org/10.5944/signa.vol29.2020.23806>
- Krippendorff, K. (1990). *Metodología de análisis de contenido: teoría y práctica* (Content analysis. An introduction to its methodology). Paidós.
- Lübbert, O. (2009). *Guion para un cine posible* (Script for a possible cinema). Uqbar.

- Navarro, S. (2014). *La poética de las imágenes del cine* (The poetics of cinema images). Metales Pesados.
- McKee, R. (2002). *El guion* (Story). Alba.
- Parker, P. (2012). *Arte y ciencia del guion* (The Art and Science of Screenwriting). Manontropo.
- Peirano, M. & C. Gobantes (2014). *Chile films. El Hollywood criollo* (Chile films. Creole Hollywood). Cuarto Propio.
- Saavedra, C. (2013) *Intimididades desencantadas* (Disenchanted intimacies) Cuarto Propio.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2014). *Estrategias de guion cinematográfico* (Film script strategies). Ariel.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2016). *Del guion a la pantalla: lenguaje visual para guionistas y directores de cine* (From the script to the screen: visual language for screenwriters and film directors). Ariel.
- Seger, L. (2011). *Cómo convertir un buen guion en un guion excelente* (Making a good script great). Rialp.
- Snyder, B. (2010) *¡Salva al gato!: El libro definitivo para la creación de un guion* (Save the Cat! The last book on screenwriting you'll ever need). Alba.
- Soublette, G. (2011). *La cara oculta del cine* (The hidden face of cinema). Ediciones UC.
- Stange, H. & C. Salinas (2009). Hacia una elucidación del campo de estudios sobre cine en Chile (Towards a Clarification of Film Studies Field in Chile). *Aisthesis*, 46, 270-283. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812009000200015>.
- Tubau, D. (2011). *El guion del siglo 21* (The 21st century script, the future of narrative in the digital world). Alba.
- Urrutia, C. (2013). *Un cine centrífugo* (A centrifugal cinema). Cuarto Propio.
- Urrutia, C. & M. Ferrari (2023). *Escrito por cineastas* (Written by filmmakers). La Pollera.
- Vanoye, F. & Goliot-Leté, A. (2008). *Principios del análisis cinematográfico* (Principles of film analysis). Abada.
- Villarroel, M. (2014). *Travesías por el cine chileno y latinoamericano* (Journeys through Chilean and Latin American cinema). LOM.
- Vogler, C. (2002). *El viaje del escritor* (The writer's journey). Manontropo.

RUBÉN DITTUS, profesor en la Universidad de Santiago de Chile y editor de la Revista Chilena de Semiótica. Doctor en Periodismo y Ciencias de la Comunicación (Universidad Autónoma de Barcelona, España), magíster en Guion Cinematográfico (Universidad Finis Terrae, Chile) y periodista (Universidad Católica de la Santísima Concepción, Chile). Ha incursionado en la narrativa de ficción con la novela *El mural de los cerdos* (Nass Papier, 2023) y como guionista de historietas en la revista *Insomnia*. Sus líneas de investigación se centran en el cine documental político, las narrativas de lo contemporáneo y los imaginarios urbanos.

 <https://orcid.org/0000-0002-7613-1643>

ÁLVARO ELGUETA-RUIZ, docente e investigador de la Facultad de Ciencias y Tecnologías y de la Escuela de Negocios y Gobernación (ENG) de la Universidad de Cabo Verde. Doctor en Comunicación Pública (Universidad de Navarra, España), magíster en Educación (Universidad de Concepción, Chile), profesor de Historia y Geografía (Universidad de Concepción, Chile) y periodista (Universidad Católica de la Santísima Concepción). Su investigación se centra en opinión pública, comunicación y educación, comunicación organizacional, comunicación estratégica y relaciones públicas.

 <https://orcid.org/0000-0002-6099-7143>