

Artículo de Investigación

Los inicios de la televisión en Orson Welles y la relación intertextual con su actividad radiofónica y periodística. *Orson Welles' Sketch Book* (1955)

The Beginnings of Television in Orson Welles and the Intertextual Relationship with His Radio and Journalistic Activities. *Orson Welles' Sketch Book* (1955)

Álvaro Giménez Sarmiento¹: Universidad Complutense de Madrid, España.
algime02@ucm.es

Fecha de Recepción: 28/04/2024

Fecha de Aceptación: 17/09/2024

Fecha de Publicación: 04/11/2024

Cómo citar el artículo:

Sarmiento, Á. G. (2025). Los inicios de la televisión en Orson Welles y la relación intertextual con su actividad radiofónica y periodística [The Beginnings of Television in Orson Welles and the Intertextual Relationship with His Radio and Journalistic Activities. *Orson Welles' Sketch Book* (1955)]. *European Public & Social Innovation Review*, 10, 1-16. <https://doi.org/10.31637/epsir-2025-1167>

Resumen:

Introducción: En 1955, Orson Welles escribió y dirigió su primera serie televisiva, *Orson Welles' Sketch Book*. La serie de siete capítulos, seis filmados y uno en directo, muestra influencias de su trabajo en la radio y su actividad periodística. **Metodología:** La investigación utiliza una metodología mixta para rastrear las conexiones intertextuales entre *Orson Welles' Sketch Book*, sus artículos en el *New York Post*, la organización *Free World* y su programa de radio *The Orson Welles Commentaries* (1945-1946). **Resultados:** Se identifican diversas estrategias retórico-performativas que Welles había utilizado previamente en otros proyectos, donde él mismo asume gran parte de la carga epistemológica. **Discusión:** La serie es un compendio de recursos que Welles venía practicando en su carrera, especialmente aquellos en los que su figura y discurso personal son centrales en la construcción del mensaje. **Conclusiones:** *Orson Welles' Sketch Book* sintetiza las técnicas narrativas y performativas que Welles desarrolló a lo largo de su carrera, consolidando su estilo único en la televisión.

Palabras clave: Welles; televisión; radio; prensa; intertextualidad; narrativa; *New York Post*; BBC.

Abstract:

Introduction: In 1955, Orson Welles wrote and directed his first television series, *Orson Welles' Sketch Book*. The seven-episode series, six filmed and one live, shows influences from his work in radio and his journalistic activity. **Methodology:** The research employs a mixed methodology to trace the intertextual connections between *Orson Welles' Sketch Book*, his articles in the *New York Post*, the *Free World* organization, and his radio program *The Orson Welles Commentaries* (1945-1946). **Results:** Various rhetorical and performative strategies are identified that Welles had previously used in other projects, where he himself assumes much of the epistemological weight. **Discussion:** The series serves as a compendium of resources Welles had been practicing throughout his career, especially those in which his personal presence and discourse are central to constructing the message. **Conclusions:** *Orson Welles' Sketch Book* synthesizes the narrative and performative techniques Welles developed throughout his career, consolidating his unique style in television.

Keywords: Welles; Television; Radio; Press; Intertextuality; Narrative; New York Post; BBC.

1. Introducción

El desarrollo de la televisión no pasó desapercibido para Orson Welles. Proclive a no limitar su creatividad a un único terreno expresivo, el director nacido en Kenosha, Wisconsin (EE. UU.), pronto intuyó que la televisión no solo era un aparato para emitir cine en pequeñas dimensiones, sino un medio autónomo de extraordinarias posibilidades narrativas.

Es un medio maravilloso en el que el espectador no está más que a un metro cincuenta de la pantalla, pero no es un vehículo dramático, sino narrativo, puesto que la televisión es el medio de expresión ideal del narrador... En la televisión se puede decir diez veces más en un tiempo diez veces menor que en el cine porque no nos dirigimos más que a dos o tres personas a las que hablamos confidencialmente. Por primera vez, en la televisión, el cine adquiere un valor real, encuentra su auténtica función puesto que habla, ya que lo más importante es lo que se dice y no lo que se muestra. (Welles, citado por Bazin, 2002, p. 150)

Como afirma Santos Zunzunegui (2005), para Welles “la televisión no es un medio destinado a albergar películas jibarizadas, sino, más bien, una radio con imágenes en la que se puede desplegar todo el poder de los cuentacuentos” (p. 268). ¿Pero por qué se interesa Orson Welles por la televisión? Es decir, ¿cuál es el motivo por el que a mediados de los 50 comienza una serie de tentativas para introducirse en la industria televisiva? Más allá de los condicionantes históricos, hay un aspecto que es determinante: para Welles, la televisión supone el punto de conexión entre todos los medios en los que había trabajado hasta la fecha. Se trata un artefacto de naturaleza híbrida que combina elementos del cine, el teatro, la radio y el periodismo. Un carácter heterogéneo que motivó de especial manera al director de *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, 1942):

Siempre estoy buscando la síntesis. Esta labor me fascina porque supone ser sincero conmigo mismo, y soy simplemente un experimentador. (...) Experimentar es lo único que me entusiasma. No estoy interesado en el arte, en la posteridad, o la fama, solo en el placer de la experimentación en sí mismo. Y para mí, la televisión ahora es eso. (Welles, citado por Bazin y Bitsch, 1958, p. 45)

Y efectivamente, como apuntan Jean-Pierre Berthomé y François Thomas (2007) en el prólogo de su libro *Orson Welles en acción*, “Orson Welles es en primer lugar un experimentador, y lo es tanto en los métodos de trabajo adoptados como en el resultado estético buscado; cada obra

equivale a plantar una bandera en una nueva isla o en una cima invicta” (p. 10). Naremore (2015) profundiza sobre esta idea al decir que:

Orson Welles fue un amante de la forma clásica de narrar y siempre será apreciado por ello, (...) pero también fue un gran innovador que se emocionaba con las posibilidades de los nuevos medios, sobre todo cuando estos contribuían a su libertad personal. (p. 17)

En Welles, cada nuevo medio se nutre del anterior.¹ Así creaba esas rupturas estilísticas tan características. Su radio es deudora de sus montajes teatrales, así como su cine bebió directamente de su actividad en los escenarios y en las ondas hercianas (Brady, 1989; Leaming, 1986; Rosenbaum, 2007). Esos caldos de cultivo dan lugar a incursiones revolucionarias, rupturistas, llenas de inventiva y beligerancia contra lo establecido. Y es que, ¿es posible entender los planos secuencia de *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, 1941) sin analizar sus montajes escénicos? O, ¿tiene lógica acercarse a su trabajo radiofónico sin considerar su actividad periodística? Es por ello por lo que analizar sus inicios televisivos exige contextualizar parte de su trayectoria; solo de este modo podemos establecer esos vasos comunicantes que definen y determinan toda su obra.

2. Objeto de estudio: *Orson Welles' Sketch Book* (BBC, 1955)

En 1938, Orson Welles se refirió al medio radiofónico de la siguiente manera:

Los oyentes debían considerarse como pequeños grupos de dos o tres, y de esta forma se consigue muy bien la idea de intimidad. (...) Cuando un tipo se inclina en su silla y comienza diciendo “así es como sucedió”, el oyente siente que el narrador se dispone a hacerle una confesión y, por su parte, toma un interés personal por el desenlace. (O'Brien, 1938, p. 138)

Tal vez esa idea de intimidad fue la razón por la que aceptó *Orson Welles' Sketch Book*, un programa de bajo presupuesto emitido del 24 de abril al 28 de mayo de 1955 en la BBC británica. La propuesta era extremadamente simple: Welles, en primer plano, narraba diferentes historias utilizando unos bocetos que él mismo dibujaba en directo. Este planteamiento satisfacía su hambre por “contar historias a la manera de los narradores árabes”. (Zunzunegui, 2005, p. 267). Como apunta Ben Walters (2009):

Welles vio la televisión no como un vehículo para el espectáculo como el cine o el teatro, sino como una forma conversacional como la radio, perfecta para su rol preferido de narrador o coro personificado que media entre el cuento y la audiencia. (p. 1)

Alessandro Anibaldi (2005) refuerza esta idea: “considerado siempre como un medio secundario por la mayoría de los autores, la televisión para Welles se revela como una herramienta extraordinaria para su impulso natural de contar historias”. Thomas y Berthomé (2006) apuntan razones más prosaicas para este interés:

Este es un medio en el que puede esperar trabajar a largo plazo, con temporadas de rodaje más condensadas y presupuestos fáciles de conseguir. Cuenta con beneficiarse gracias a ella de una presencia continua ante el gran público, análoga a la que le ofrecía

¹ Aun así, Welles siempre defendió una clasificación de las artes: primero estaba la literatura; después la música, la pintura y el teatro; y, por último, el cine (Hernández Les, 2008, p. 29).

hace poco la radio. (p. 163)

Más allá de cuál fuera la razón, Welles acepta este trabajo y compone siete capítulos de unos quince minutos donde, mediante un estilo en primera persona del singular (Zunzunegui, 2005; Walters, 2009), trataba temas que pivotaban alrededor de su figura, desde su famosa retransmisión radiofónica de *La guerra de los mundos* (*The War of the Worlds*, CBS, 1938), hasta sus múltiples proyectos cinematográficos. Siete episodios sin apenas montaje en los que se crea un espacio íntimo donde su elocuente gestualidad y su característica voz componen pequeñas piezas de cámara donde reflexiona sobre temas sociales, políticos y culturales (Sarmiento, 2023).

Figura 1. Fotograma de *The Police* (episodio 03) de la serie *Orson Welles' Sketch Book*.



Fuente: BBC

Producida por Huw Wheldon, de los siete programas contratados, seis fueron filmados y el último se retransmitió en directo (Wheldon, 1960).² Las emisiones comenzaron el 24 de abril de 1955 y finalizaron el 4 de junio de ese año, a razón de un capítulo por semana. Los títulos de los seis capítulos rodados fueron *The Early Days*, *Critics*, *The Police*, *People I Miss*, *The War of the Worlds* y *Bullfighting*.³ En todos ellos, Welles, enfundado en un traje de noche y delante de un fondo neutro, parece improvisar cada monólogo imprimiéndole una espontánea e inteligente ironía. “Hay un difuso aroma a travesura en el aire: como una charla familiar con Harry Lime; uno no cree ni una palabra de lo que dice, pero simplemente no puede dejar de mirar”, menciona Callow (2015, p. 161). Cada gesto, cada sonrisa, cada pausa contribuyen a generar ese encantamiento por el que el espectador cree que Welles está hablando directamente con él. Una intimidad acentuada por una escasa dirección de arte que focaliza la atención en la imponente y totémica figura de Welles.⁴ El propio Welles explica el porqué de esa intencionada

² Se desconocen las razones por la que se emitió en directo el séptimo capítulo, pero Simon Callow (2015) apunta a aspectos contractuales. Al parecer se rodaron seis episodios cuando la BBC había solicitado siete. La solución tácita fue emitir el último en directo.

³ No consta ningún título del capítulo emitido en directo.

⁴ Sobre la presencia de Welles, Huw Wheldon dijo la primera vez lo vio en el plató de *Press Conference*: “Welles es un hombre muy grande, un hombre fuera de lo normal (...). Estar en una habitación con Welles es como compartir estancia con una catedral”. (Callow, 2015, pp. 160-161)

intimidad:

El espectador es más oyente que espectador. Los espectadores escuchan o no escuchan, pero si escuchan, estarán más atentos que en el cine porque el cerebro está más comprometido con lo que escucha que con lo que ve. Si escuchas, piensas. Mirar es una experiencia más sensorial, más bonita, quizá, más poética, pero la atención juega un papel menor. (Bazin y Bitsch, 1958, p. 45)

Las temáticas abordadas en los capítulos son las siguientes. En *The Early Days* comenta varias anécdotas de sus primeras representaciones teatrales, además de entonar una defensa del compromiso que debe existir entre los actores y el público. En el siguiente capítulo, *Critics*, Welles continúa con nuevas historias sobre su trayectoria teatral, aunque esta vez focalizadas en su relación con los críticos. Narra varias experiencias personales, en especial una sucedida con el crítico Percy Hammond, muerto en extrañas circunstancias tras una mala crítica a su *Voodoo Macbeth* (1936). *The Police* aborda el espinoso tema de los abusos policiales, dando énfasis al caso de Isaac Woodard, un exmilitar de color que quedó ciego tras una agresión policial en Batesburg-Leesville, Carolina del Sur (EE. UU.). El cuarto capítulo, *Pleople I Miss*, supone un recorrido por algunas de las personalidades que han marcado su vida, como Houdini o John Barrymore. *The War of the Worlds* aborda la famosa retransmisión radiofónica de la CBS y termina con un alegato contra la manipulación de los medios. Por último, *Bullfighting* introduce el arte de la lidia y relata la historia de *My Friend Bonito*, un relato original de Robert Flaherty.

Imagen 2. Orson Welles ofreciendo su boceto a cámara en *The Early Days* (episodio 01) y detalle de dibujo en *Critics* (episodio 02). Ambas imágenes de la serie *Orson Welles' Sketch Book*.



Fuente: BBC

3. Objetivo de la investigación y aproximación metodológica

En *Orson Welles' Sketch Book* no solo encontramos reminiscencias de su trabajo en la radio, sino también una importante influencia de su actividad periodística. Por ello, esta investigación propone rastrear todas las conexiones intertextuales que *Orson Welles' Sketch Book* mantiene con la obra del director de *Ciudadano Kane*, sobre todo la referida a sus artículos de opinión y a sus programas radiofónicos de no ficción. A partir de esa identificación, se pondera cuál de estos medios tuvo una mayor influencia y cuál perdura en proyectos televisivos como *Around the World with Orson Welles* (1955), *Portrait of Gina* (1958) o *Filming Othello* (1978).

Para abordar la investigación, se ha utilizado una metodología mixta de análisis textual aplicada a sus artículos para el *New York Post* y la organización Free World durante el primer semestre de 1945, y a su programa radiofónico *The Orson Welles* (ABC, 1945-1946), emitido desde el 16 de septiembre de 1945 hasta el 6 de octubre de 1946. A partir de este análisis textual, se extraen las características narrativas y estilísticas esenciales, y se concluye proponiendo relaciones entre *Orson Welles' Sketch Book* y esta actividad periodística y radiofónica. Para el análisis textual, nos hemos valido de las teorías analíticas de Casetti y Di Chio (1991), Amount y Marie (1990), Bordwell y Thompson (1995) y Carmona (1996).

4. Análisis y resultados

Como hemos mencionado, los seis episodios de *Orson Welles' Sketch Book* tienen dos claros precedentes en el trabajo de Orson Welles.⁵ Por un lado, su actividad periodística en el *New York Post* y en la organización Free World durante la primera parte de 1945; y por otro, su programa radiofónico *The Orson Welles Commentaries*, emitido en la ABC desde el 16 de septiembre de 1945 hasta el 6 de octubre de 1946. Ambos medios, prensa y radio, son empleados por Welles para exponer muchas de sus inquietudes políticas, sociales y artísticas, además de plantear un estilo narrativo que tendrá su proyección una década después en estas pequeñas piezas televisivas (Walters, 2006). De hecho, estas editoriales, sobre todo las periodísticas, suponen otra gran laguna en los estudios sobre Orson Welles, lo que ha provocado que algunos de sus proyectos no hayan sido abordados con el suficiente contexto histórico y cultural.⁶ Como apunta Sidney Gottlieb (2018):

Un examen exhaustivo de sus escritos nos permite identificar claramente muchos de los temas e intereses de Welles como artista, pensador y ciudadano comprometido; aumenta nuestra conciencia de la dinámica interacción entre la imagen, la oralidad y el componente educativo a lo largo de sus trabajos; y resalta una especie de flexibilidad que no siempre ha sido bien identificada: un permanente interés en el papel fundamental de los medios, especialmente en temas de poder y conocimiento. (p. 111)

4.1. Actividad periodística en el *New York Post* y la organización Free World

Welles comienza a escribir sus columnas para el *New York Post* a finales de 1944. Ted Thackrey, editor jefe, se puso en contacto con Jackson Leichter, representante de Orson Welles, para ofrecerle seis columnas semanales a razón de doscientos dólares. A pesar de que no suponían un ingreso considerable para su mermada economía, Welles se mostró entusiasmado con la idea. Con el nombre de *The Orson Welles Almanac*,⁷ el *New York Post* publicó la columna el 19 de enero de 1945, refiriéndose a ella como “instructiva, entretenida, provocativa y siempre absorbente”. Las intenciones de Thackrey eran utilizar el estatus de Welles para crear un espacio donde se hablara sobre arte, literatura y Hollywood. Sin embargo, las intenciones de

⁵ Excluimos del análisis el séptimo capítulo emitido en directo. Este episodio no respeta la lógica del resto de la serie, planificándose como una mera improvisación a cámara. No contiene montaje, por lo que Welles no esboza ningún dibujo. Tampoco se percibe una estructura narrativa y las pautas estilísticas distan de las planteadas en los capítulos rodados. Para más referencias sobre esta exclusión, recomiendo al lector consultar mi anterior artículo sobre esta serie titulado *Contexto, narración y estilo en Orson Welles' Sketch Book* (2023).

⁶ Es justo decir que Paul Heyer (2005), en su volumen *The Medium and the Magician: Orson Welles, The Radio Years, 1934-1952* establece importantes conexiones entre su trabajo radiofónico y periodístico. También James Naremore en *The Magic World of Orson Welles* (2015) dedica sendas páginas a analizar el trabajo de Welles en el *New York Post*. Desde una perspectiva más historicista, Simon Callow aborda el trabajo como columnista en el capítulo *Actor Turns a Columnist* del segundo volumen de su extensa biografía.

⁷ A los tres meses de su primera publicación, la columna pasa a llamarse *Orson Welles Today*.

Welles no pasaban por ahí. En 1945, su interés por la política y los asuntos sociales era cada vez más importante, por lo que disponer de esa columna suponía un auténtico privilegio. Él mismo muestra sus intenciones en ese artículo promocional: “si puedo remover a los lectores para que debatan y piensen sobre nuestros problemas, habremos encontrado una salida a la actual crisis de nuestra sociedad” (New York Post, 19 de enero de 1945).

Esta disparidad de criterios se manifiesta desde las primeras columnas, donde política internacional se erige como uno de los principales temas. Welles deja claro su posición favorable a la colaboración entre naciones, su beligerancia contra el fascismo y su defensa a ultranza de la democracia y la libertad. Entre febrero y abril de 1945 acude a la conferencia *Pan American War and Peace* en Ciudad de México y a la Conferencia de las Naciones Unidas en San Francisco, ambas bajo el paraguas de Free World, asociación socialdemócrata creada por su amigo y futuro colaborador Louis Dolivet (McBride, 2006, pp. 117-118). Desde ambos cónclaves ejerce como reportero criticando la política exterior estadounidense. En México, por ejemplo, escribe sobre la relación de EE. UU. con algunos regímenes fascistas:

Ninguna posición tomada por nosotros contra el General Perón tiene sentido para los hispanohablantes hasta que no rompamos con el General Franco. (...) Hemos armado a dictadores, fortalecido innecesariamente a altos eclesiásticos, y en todos sitios hemos infravalorado las aspiraciones democráticas de la gente. (Naremore, 2015, p. 127)

Desde la Conferencia de Naciones Unidas de San Francisco, Welles relata en *Orson Welles Almanac* -ya con nueva denominación *Orson Welles Today*- sus impresiones tras una proyección de imágenes de los campos de concentración nazis:

Los muertos amontonados. Los hornos llenos. Esta es la ingeniosa maquinaria para proporcionar dolor. El glóbulo ocular parpadeando en la tumba abierta. Patton y Bradley, sus ojos, ahogados en esas imágenes. Eisenhower, moviéndose lentamente, con inmensa dignidad, a lo largo del salón. Una profunda ira golpea con fuertes explosiones el corazón del comandante. (...) Esto es la putrefacción del alma, una perfecta basura espiritual. Desde hace unos años a esto es lo que llamamos fascismo. El hedor es infinito. (Callow, 2007, p. 240)

Durante esta conferencia, Welles también escribe algunas editoriales para el diario que publica la organización Free World, actividad que justifica por la supuesta escasa imparcialidad de los medios oficiales estadounidenses:

Nuestra labor es especialmente importante porque, desafortunadamente, los periódicos de San Francisco, que serán el primer contacto que tengan cada mañana los delegados internacionales de la opinión pública americana, tendrán una posición coartada y hostil de la cooperación entre naciones. (...) Esta conferencia es, sin lugar a duda, el mayor evento político de nuestra era. Todos aquellos que no estén comprometidos en pelear y trabajar deben al menos proporcionar todo su tiempo y esfuerzo para que concluya de forma exitosa. (Free World, mayo de 1945)

La corrupción de los medios de comunicación es una constante en sus columnas. Ya en su discurso del 2 de noviembre de 1943 en el Overseas Press Club,⁸ Welles abogaba por una prensa comprometida con los valores democráticos y en la lucha contra el fascismo. “El trabajo del reportero debe ser poner la verdad a la ofensiva, (...) ya en algunos momentos y en algunos

⁸ Este discurso fue publicado por el *New York Post* el 4 de noviembre de 1943 dentro de la columna diaria de la periodista Elsa Maxwell.

lugares, nuestra prensa libre está en manos precisamente de los enemigos de la libertad” (Naremore, 2015, p. 127). Estas ideas se desarrollan con especial profusión desde sus primeras editoriales en el *New York Post*. En ellas, Welles critica la falsa retórica, las tendencias antidemocráticas y la corrupción de unos medios controlados por intereses conservadores (*New York Post*, 27 de febrero de 1945). Tampoco escatima en reproches a los propietarios de los grandes tabloides, acusándolos de confundir a los lectores sobre la política internacional para extender sus ideas antibolcheviques (*New York Post*, 8 de febrero de 1945).⁹ En este sentido, la idea del lector asustado y desinformado¹⁰ es una constante en sus escritos: “Un hombre que dirige un periódico siempre alarma a sus lectores contra todo lo que venga de fuera, contra todo lo extranjero, es decir, todo aquello que esté fuera de Chicago” (*New York Post*, 17 de abril de 1945).

Aunque muchas de las críticas a los medios de comunicación están relacionadas con asuntos de política exterior, en sus columnas también aborda problemas domésticos, como el racismo. El 4 de abril de 1945 habla del dilema moral que supone el reconocimiento de esa “amarga verdad” presente en toda Norteamérica. El 19 de marzo arremete contra la escasez de nacionalizaciones de los inmigrantes indios. Y el 4 de junio lanza una dura crítica a los estereotipos perpetrados por determinados humoristas cuando interpretan a ciudadanos negros. Interesante también es su reseña de la autobiografía *Black Boy* de Richard Wright, “un libro que debe ser enviado a toda alma que haya dicho en algún momento que entiende a los negros. (...) Un negro no es alguien que deba ser estudiado, un negro es alguien que debe ser salvado” (*New York Post*, 2 de marzo de 1945). Apenas una semana más tarde, Welles llama la atención sobre un anuncio de bonos de guerra aparecido en la revista *The American Home*, donde aparecen una pareja de negros junto a su nueva casa. Cuando este tipo de imágenes “sean la regla y no la excepción”, dice Welles, “una columna como esta será también superflua” (*New York Post*, 11 de mayo de 1945).

Welles tampoco evita temas espinosos, como las huelgas, los sindicatos, el paro, los derechos laborales o los bajos salarios de la clase trabajadora. Y aunque su posición es claramente socialdemócrata, no duda en criticar las prácticas abusivas de los sindicatos de la industria automovilística en Detroit (*New York Post*, 2 de octubre de 1945) o de la cinematográfica en Los Ángeles (*New York Post*, 23 de octubre de 1945). Para Welles, el mercado de trabajo es uno de los temas capitales para cualquier gobierno democrático, por lo que debe también ser protagonista en los medios de comunicación: “el problema es que el punto de vista de los obreros nunca se escucha” (*New York Post*, 2 de octubre de 1945). Toda esta beligerancia hizo saltar las alarmas en los despachos del *New York Post*, donde se esperaba que Welles practicara un columnismo distendido e indoloro. Robert Hall, responsable de personal del *New York Post*, fue meridianamente claro en una misiva dirigida a Welles:

Los editores no esperan que tu columna hable regularmente de política o de asuntos internacionales, ya que, francamente, en la mente del público no eres un comentarista político. La mayoría de los lectores conocen a Orson Welles como unos de los mejores actores y directores de este siglo. ¿Por qué no usas esto? Si nos das un poco más del Orson Welles que escribe de sus contactos en Hollywood, en la radio o el teatro -con algo de política de vez en cuando-, creo que no repararíamos en gastos. (Callow, 2007,

⁹ En esta columna Welles articula un encarnizado ataque contra algunos directores de periódicos, acusándolos de dar soporte a publicaciones filoalemanas: “estos periódicos alemanes, que viven al amparo de la hospitalidad americana, están recibiendo el apoyo del trío reaccionario Hearst, Patterson y McCormick” (*New York Post*, 08 de febrero de 1945).

¹⁰ En otra ácida columna, Welles denuncia otra de las prácticas de los grandes periódicos: la distracción. Y para ello pone el ejemplo de Hearts, que, durante los días del Dunkirk, la mayoría de sus tabloides hablaban “del futuro de Shirley Temple” (*New York Post*, 23 de octubre de 1945).

p. 244)

Pero lo cierto es que Welles estaba ya fuera de los círculos de Hollywood en 1945, por lo que su respuesta fue tajante:

Me pides que no escriba de política más de una vez por semana y que el resto de mis columnas hablen de temas de Hollywood y de famosos. Por supuesto que subiría la audiencia, pero no es a la audiencia a la que yo quiero hablar. Hay un público serio ahí fuera y quiero que ese público me tome en serio. (Callow, 2007, p. 244)¹¹

A pesar de esta declaración de intenciones, algunas de sus columnas tratan temas artísticos y del mundo del espectáculo. Aborda la industria cinematográfica, aunque casi siempre para criticar Hollywood. El 16 de marzo de 1945 escribe sobre la excesiva mercantilización de la industria hollywoodense y de su incapacidad para crear películas de calidad artística. El 11 de septiembre de 1945 arremete contra los ejecutivos de los estudios y ataca su tendencia a limitar la creatividad de los directores. En su última columna, la del 6 de noviembre de 1945, Welles reflexiona sobre la escasa contribución del cine norteamericano al panorama artístico internacional, y se compromete a intentar contribuir a su mejora en los próximos años. Aun así, Welles sí que alaba el trabajo de algunos de sus directores preferidos, como Frank Capra, John Ford, John Huston o George Stevens, e incluso analiza en detalle el filme de Eisenstein *Iván el Terrible* (Iván Grozny, 1944) y lo contrapone al imperante “realismo” del cine hollywoodense:

Imagino las risitas de la crítica y el público americano acostumbrados como están a la pálida falta de estilo de la escuela realista. (...) Esto se debe a que el arte y los artistas de nuestro teatro han estado demasiado ocupados enseñando al público a rechazar todo aquello que esté por encima de la vida. (*New York Post*, 25 de junio de 1945)

En estas columnas también aborda otros asuntos artísticos, como la pintura, el teatro o la literatura, pero la mayoría de las veces desde una perspectiva político-social. En su reseña del libro *A Bell for Adano* (1944), escrito por John Hersey, Welles destaca su beligerancia contra el fascismo que “corrompe y lisa las sociedades” (*New York Post*, 16 de febrero de 1945). El 6 de marzo de 1945 escribe sobre los muralistas “de las revoluciones mexicanas” José Orozco, Diego Rivera y David Siqueiros. Mientras alaba a Siqueiros afirmando que su arte es valiente e independiente, acusa a Rivera de “decorar clubs nocturnos” y a Orozco de pintar la democracia como una “puta sacudida y desquiciada”, en referencia a su mural *Democracy* para el palacio de Bellas Artes de México (*New York Post*, 6 de marzo de 1945). En otra columna ensalza el trabajo del historietista y dibujante Bill Mauling, calificándolo como un artista “genuino” que embiste contra “los vicios de los burócratas adinerados” (*New York Post*, 4 de septiembre de 1945).

Welles tampoco tiene reparos en atacar a sus compañeros de profesión, como cuando el 23 de octubre de 1945 reflexiona sobre el papel del actor en la sociedad y acusa al gremio de falta de compromiso con la clase trabajadora. “Hace mucho tiempo que ningún actor se preocupa por nada más que estar elegante”. Además, reclama apoyo institucional para crear un repertorio que revitalice “una escena que está herida de muerte por su desuso” (*New York Post*, 23 de octubre de 1945). Welles también se muestra muy crítico con el panorama teatral de Nueva York, como por ejemplo cuando arremete contra las adaptaciones de Shakespeare dirigidas

¹¹ A este respecto, Callow (2007) apunta una interesante reflexión al decir que “la cuestión de la relación con la audiencia -lectores, oyentes o espectadores- es central a lo largo de toda su carrera: siempre tuvo la creencia que tenía algo importante que decir a la humanidad” (p. 248).

por Margaret Webster: “Cada temporada, desde hace bastante tiempo, Webster ha presentado al menos una actualización de Shakespeare. Ninguna de estas producciones ha sido original o destacable en ningún sentido, pero todas han tenido un gran éxito. (...) Ella es una directora igual que yo, por lo que tal vez no debería criticarla. Pero allí voy. Ella puede que sea una señora, pero yo no soy un caballero” (*New York Post*, 2 de febrero de 1945).

Pero dentro de su gremio también hay hueco para hablar de amigos y de los compañeros a los que admira. Por ejemplo, no escatima en elogios para uno de sus grandes amigos, John Barrymore, al que considera uno de los actores más dotados y talentosos de su época. Este “símbolo vivo del teatro” (*New York Post*, 24 de enero de 1945) es protagonista de dos de sus columnas más inspiradas. En ellas exhibe sin pudor la amistad que les unió durante más de 10 años: “Su vida fue un anticlímax. (...) Pasamos cientos de horas juntos, planeando la producción de docenas de obras de teatro. Odiaba la responsabilidad de su genialidad” (*New York Post*, 15 de febrero de 1945). En estas columnas, además de relatar la autodestrucción a la que se sometió su amigo, Welles retrata algunos de los aspectos más problemáticos de su carrera. El actor inglés se revela como una especie de alter ego, “un *doppelgänger* espiritual” con el que se siente claramente identificado:

Welles bien podría estar hablando de sí mismo. (...) El destino de Welles no es tan trágico como el de Barrymore, pero es incuestionable que ambos comparten esa intensa dificultad para gestionar los problemas de creatividad, popularidad, ambición y éxito prematuro. (Gottfried, 2018, p. 126)

La recepción de estas columnas fue dispar. El *Time* criticó la excesiva mezcla de temas y la ligereza con las que los abordaba (29 de junio de 1945). El *New Yorker* (27 de junio de 1945) bromeó con el intrusismo del “voluntarioso prodigio” y cuestionó su capacidad para comentar asuntos de política internacional. Lo cierto es que la columna nunca fue muy popular y, conforme avanzaron los meses, se fue haciendo cada vez más esporádica. Sus problemas de salud, su fallido matrimonio con Rita Hayworth y su mermada situación económica le obligaron a renunciar para buscar fondos en la radio y en el cine (Heylin, 2006). El 4 de noviembre de 1945 escribió su última columna en la que bromeaba sobre el permiso de conducción que acababa de adquirir y cómo había perdido su coche en el estudio donde había comenzado a rodar *El extraño* (*The Stranger*, 1946). Aun así, y pese a que su actividad como columnista solo se prolongó durante 10 meses, se pueden extraer algunas conclusiones interesantes para el estudio de su televisión:

1. Se trata de unas columnas en las que, como ya sucedió en su cine, teatro y radio, Welles utiliza un medio de masas para promover una determinada idea socialdemócrata de la sociedad. Como hemos visto, Welles despliega todo su ideario político en cuestiones como la reconstrucción europea, las relaciones con América Latina, el racismo, el desempleo o la independencia de los medios de comunicación.
2. Estas ideas se presentan de forma compulsiva y caótica. Welles es capaz de conjugar en una misma columna cotilleos, consejos caseros, exhortaciones, ataques a compañeros de profesión y reflexiones sobre política, arte y sociedad.
3. Esta hibridación temática viene acompañada de una estructura compleja y dinámica con continuas llamadas de atención, voces, diálogos y fórmulas imaginativas capaces de “desorientar, provocar, deslumbrar y divertir al lector” (Gottfried, 2018, p. 114). Se trata de un ritmo cambiante y dinámico donde se combinan párrafos con frases largas y elaboradas con otros que imitan el ágil hablar de la calle.

4. La extensión de estos párrafos es también variable y solo parece obedecer al interés que le suscita el tema que trata.
5. Welles también integra y adapta su reconocida capacidad oral. Por un lado, impregna los textos de una cierta grandilocuencia con recursos como el plural mayestático, pausas dramáticas y detalladas descripciones que enaltecen momentos a priori sin importancia.
6. Esta traslación de su oralidad también viene dada por la diversidad de voces que adopta. En sus columnas aparecen diferentes personajes, pensamientos, ideas, susurros y arengas dirigidas al lector. Todo un alarde retórico que parece querer reflejar esa versatilidad vocal que le ayudó a abrirse hueco en el mundo de la radio a finales de los años 30.
7. El humor es una constante. La ironía, las bromas y los juegos de palabras conforman continuas llamadas de atención que intentan -y consiguen- una fluida comicidad con el lector. Este humor lo pone en práctica incluso cuando aborda temas comprometidos, como el desempleo o la política internacional.
8. Existe una clara intención de implicar al lector generando un espacio de comicidad y cercanía. Welles habla a un lector capaz de comprender y empatizar con aquello de lo que se está hablando. Nunca se sitúa en una posición superior, sino que le trata como un igual. De hecho, son habituales las frases en las que Welles anima al lector a disentir de su opinión.
9. Por último, muchos de los temas abordados serán una pauta en sus futuros programas radiofónicos y televisivos. No tardarán en aparecer la tauromaquia, John Barrymore y proclamas contra el racismo y las desigualdades sociales.

4.2. Actividad radiofónica. Orson Welles Commentaries.

Las columnas del *New York Post* tuvieron su prolongación en dos proyectos radiofónicos. El primero de ellos, sin título conocido, se grabó a principios de 1945 bajo el patrocinio de las cuchillas de afeitar Eversharp. Se trataba de ocho programas en los que Welles reflexionaba sobre política, economía y sociedad. El programa nunca llegó a emitirse y no se conservan copias (Callow, 2007, p. 153). El segundo de ellos es *Orson Welles Commentaries*, que supondrá su última incursión en el medio radiofónico. Patrocinado por Lear Radios, pretendía ofrecer una “mezcla de humor y drama con abundante interés humano, algo que la radio tristemente necesitaba” (Callow, 2007, p. 153).¹² La intención era que Welles comentara asuntos de interés nacional, libros, obras de teatro, películas y cotilleos de Hollywood.¹³ Además, el programa solo contaría con su participación de Welles, algo inédito en sus anteriores incursiones radiofónicas. Como Callow (2015) apunta:

Se trata de un ejercicio de minimalismo en contra de los destantalados intentos de espectáculos de variedades y sus ambiciosas, y a veces radicales, dramatizaciones literarias. Esta es una radio reducida a lo esencial, diseñada como un ejercicio abstracto para, como dijo Arthur Miller, parecer que te has comido un micrófono. (p. 257)

El primero de los capítulos, emitido el 16 de septiembre de 1945, comienza creando esa idea

¹² Texto extraído de una comunicación personal enviada por William Lear a Orson Welles.

¹³ A cambio recibiría la cantidad de 1.200 dólares a la semana ampliables a 1.700 si funcionaba.

de intimidación tan apreciada por el director de *El cuarto mandamiento*:

Hola, soy Orson Welles. He venido a hacerte una visita por unos minutos y, con tu permiso, cada semana tendremos una pequeña conversación, una charla sobre esto y aquello. Hablaré sobre lo que opino de las noticias. Y quiero que sepas que no tenemos ningún acuerdo en todo eso de ser amigos. Este es un país libre al fin al cabo. No soy más experto de lo que tú eres, no tengo un grupo de espías trabajando para mí en Washington o en Hollywood, aunque tengo muchos amigos interesantes y he conocido a mucha gente (Welles, 1945).

A continuación, defiende el derecho de los actores -y de él mismo- a elevar la voz contra esa gente que está provocando “un daño enorme a cosas en las que creo, a las que amo y a las que me gustaría servir”. Y para finalizar esta introducción, Welles realiza una contundente declaración de intenciones:

Hablaré en nombre de aquellas ideas esbozadas en nuestra constitución y la Declaración de los Derechos Humanos. Intentaré tener una historia para ti cada semana, te hablaré de una nueva película y, a continuación, te diré algo de la Guerra de Corea. (Welles, 1945)

Sin duda, esta introducción es la mejor descripción de lo que supondrá *Orson Welles Commentaries*, un programa en el que, al igual que sus columnas del *New York Post*, los temas irán desde las corridas de toros hasta noticias de orden político, social y cultural, todas ellas encapsuladas en un formato soportado casi en exclusiva por su voz, que adopta un tono envolvente y rico en matices, capaz de pasar del susurro más suave al clamor más insolente.¹⁴ Como comenta Callow (2007), “Welles hace algo que nunca hizo con un micrófono: ordena al oyente en lugar de involucrarle. (...) Hace lo mismo al micrófono que lo que criticó que Laurence Olivier hacía a la cámara: trata de dominarlo” (p. 259).

Pese a que el patrocinador mostró entusiasmo con el primer programa, no tardó en darse cuenta de que las opiniones vertidas por Welles podían perjudicar su imagen. Ya en el tercer programa, emitido desde su casa en Brentwood,¹⁵ el patrocinador exigió incluir un mensaje donde se desligaba de las opiniones vertidas por Welles. Dos meses después, William Lear, propietario de Lear Radios, le instaba por carta a disminuir el contenido político con la excusa de “intentar conseguir mejores audiencias” (Callow, 2007, p. 259); era evidente que el patrocinador no se encontraba cómodo con el verbo mordaz de un director incapaz de contener su incorrección política. Como sucedió con las columnas de *New York Post*, Welles no estaba interesado en llegar a una audiencia masiva, sino en encontrar un público receptivo hacia su contestaria visión de la sociedad. A pesar de estas desavenencias, el programa se prolongó hasta el 6 de octubre de 1946, más de un año de material radiofónico del que podemos extraer algunas interesantes conclusiones:

1. De nuevo se despliega una variedad temática difícil de clasificar: desde ideas políticas hasta comentarios sobre películas, libros u obras de teatro. Todas ellas se entremezclan con profusión, abordando entre tres o cuatro temas semanales.

¹⁴ Arthur Miller llegó a decir que la voz de Welles era “un formato en sí; parecía incorporarse dentro del micro, con su voz que modelaba las palabras para incrustarlas en tu propio cerebro. Ningún otro actor ha tenido jamás una presencia innata tan acusada en el altavoz” (Walters, 2006, p. 83).

¹⁵ Se trató de un acuerdo sin precedentes en el que Welles emitía desde un pequeño estudio en el salón de su casa de Brentwood (California). El propio Welles advertía a sus oyentes que le disculparan si había interrupciones de Rebeca, su hija de ocho años.

2. Hay cierta tendencia hacia los temas políticos y de relevancia social, como el racismo, las relaciones laborales o las dificultades a las que se enfrenta la clase trabajadora. Los temas sobre arte, ocio y sociedad quedan relegados a un segundo plano.
3. Welles crea una estructura mucho más armónica que en sus columnas del *New York Post*. Los temas tratados cada semana se suceden con cierta lógica, sin confundir a un oyente que escucha cada reflexión de Welles de forma relajada y distendida.
4. No se da esa multiplicidad de voces que aparecían en las columnas del *New York Post*. No hay imitaciones ni parodias.
5. A pesar de ello, la dinámica vocal de Welles es rica en ritmo, volumen y tono. El director se muestra preocupado por modular su oratoria y por insertar puntuales llamadas de atención al oyente.
6. En muchos capítulos, Welles se esfuerza por crear un clima de intimidad como si se tratara de una charla entre amigos. Welles revaloriza al espectador y lo sitúa a su mismo nivel. Hay una intención conversacional de igual a igual.
7. Tal como sucedía en sus columnas del *New York Post*, muchos de los temas serán recuperados más tarde por su televisión.

5. Conclusiones

Pese a que su televisión pueda parecer meramente alimenticia, Welles pone en práctica un discurso donde confluyen muchos de los recursos narrativos y estilísticos empleados en su radio y periodismo. *Orson Welles' Sketch Book*, como hemos visto, tiene dos claros precedentes: su actividad periodística en el *New York Post* y su programa radiofónico *The Orson Welles Commentaries* de la ABC. En ambos, Welles expone sin tapujos sus opiniones políticas, sociales y artísticas, además de implantar unos parámetros estilísticos que tiene su proyección en los seis episodios rodados y emitidos a razón de uno por semana a mediados de 1955. Entre las coincidencias estilísticas y narrativas entre *Orson Welles' Sketch Book* y su periodismo y radio de no ficción, destacamos las siguientes:

1. Hemos detectado una similitud temática entre los tres medios. El racismo, la manipulación de los medios, la emigración o la violencia policial son tratados siempre desde la misma perspectiva, repitiendo historias y reflexiones. Sus ideas socialdemócratas impregnan los relatos, emitiendo una misma idea sobre aquello que Welles considera una sociedad justa. Además, en los tres medios hay una intencionalidad ideológica que configura una narración persuasiva de tintes retóricos.
2. Por otro lado, Welles también configura en todos estos medios un autorretrato a través de su anecdotario personal. La autorreferencia se erige como uno de los motores del relato, aludiendo continuamente a su recorrido biográfico. Así, en cada uno de los episodios de *Orson Welles' Sketch Book*, al igual que sucede en la prensa y la radio analizada, se suceden anécdotas personales sobre el cine, el teatro, la magia o la tauromaquia. La carga epistemológica empieza y termina en la figura de Orson Welles, proclamándose como única fuente de la que surge el relato.
3. Welles toma de sus artículos periodísticos del *New York Post* la multiplicidad de voces. Es

habitual que a lo largo de los capítulos de *Orson Welles' Sketch Book*, Welles imite a otros personajes, configurando así una polifonía que complementan su propio relato. En ambos casos se trata de nuevo de una estrategia para fundamentar muchas de sus reflexiones, aludiendo de forma explícita -y tendenciosa- a algunos de los protagonistas de las historias.

4. Sin embargo, Welles elude el rápido ritmo de las columnas del *New York Post* y se asemeja al planteado en *Orson Welles Commentaries*, lo que demuestra una clara apuesta por un clima de cercanía e intimidad con el espectador. Welles se sitúa al mismo nivel que su interlocutor y se refiere a él como un igual. El ritmo sosegado fomenta el vínculo empático necesario para confluír en un acto retórico efectivo.

5. A nivel estructural, *Orson Welles' Sketch Book* guarda similitudes con *Orson Welles Commentaries*, donde se aborda una temática durante todo el capítulo. Se trata, sin duda, de una apuesta por la reflexión sosegada y tranquila, muy lejos del rápido ritmo generado por sus columnas del *New York Post*.

6. Por último, Welles compone en todos los casos una voz activa que pivota entre el humor y la seriedad dramática. No escatima en recursos para llamar la atención del espectador y apela a exclamaciones, cambios de tono y arengas. Mientras que en las columnas del *New York Post* utiliza múltiples exclamaciones, frases cortas y apelaciones directas al espectador, en *Orson Welles' Sketch Book* y *Orson Welles Commentaries* emplea su capacidad actoral para ejecutar una gran variedad de registros interpretativos.

En definitiva, *Orson Welles' Sketch Book* se erige como un paso natural y controlado hacia la televisión, donde Welles transmuta gran parte de su estilo oral y escrito a un medio capaz de mirar directamente a los ojos del espectador. Supone un entorno donde puede mostrar esa narrativa en primera persona del singular desarrollada en su radio, pero añadiéndole una dimensión visual. Además, él mismo se sitúa como materia de sus películas, por lo que las autorreferencias son constantes, tanto del campo cinematográfico como de su vida social, política y personal. Por último, y como veremos en proyectos posteriores, estas incursiones componen un primer eslabón en la evolución de su televisión. Muchas de los temas y las estrategias narrativas y estilísticas de *Orson Welles' Sketch Book* tendrán su prolongación en programas como *Around the World with Orson Welles* (ITV, 1955), *Portrait of Gina* (1958) o *Filming Othello* (ARD, 1978). El estudio de estas concomitancias es, sin duda, una de las vías que puede suceder a esta investigación.

6. Referencias

- Anibaldi, A. (2005). *Welles per la TV. Confidenziale e intimo*. Quinlan: rivista di critica cinematografica. <https://quinlan.it/2005/10/13/welles-per-la-tv-confidenziale-e-intimo/>
- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Paidós.
- Bazin, A. (2002). *Orson Welles*. Paidós.
- Berthomé, J. P. y Thomas, F. (2007). *Orson Welles en acción*. Ediciones AKAL.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Paidós.

- Brady, F. (1989). *Citizen Welles: A Biography of Orson Welles*. Scribner's.
- Callow, S. (2007). *Orson Welles, Volume 2: Hello Americans*. Vintage.
- Callow, S. (2015). *Orson Welles, Volume 3: One Man Band*. Vintage.
- Carmona, R. (1996). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Cátedra.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Gottlieb, S. (2018). Orson Welles como periodista. Las columnas del New York Post. En J. N. Gilmore y S. Gottlieb (Eds.), *Orson Welles in Focus: Texts and Contexts* (pp. 111-130). Indiana University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt21215qj.10>
- Hernández Les, J. (2008). *Orson Welles: La dignidad estética*. Ediciones JC.
- Heyer, P. (2005). *The Medium and the Magician: Orson Welles, the Radio Years, 1934-1952*. Rowman & Littlefield.
- Heylin, C. (2006). *Despite the System: Orson Welles Versus the Hollywood Studios*. Chicago Review Press.
- Leaming, B. (1986). *Orson Welles*. Tusquets Editores.
- McBride, J. (2006). *What Ever Happened to Orson Welles: A Portrait of an Independent Career*. The University Press of Kentucky
- McBride, J. (2006). *What Ever Happened to Orson Welles: A Portrait of an Independent Career*. The University Press of Kentucky
- Naremore, J. (2015). *The Magic World of Orson Welles*. University of Illinois Press.
- O'Brien, R. (14 de agosto de 1938). The Shadow Talks: Dropping the Role of Sinister Figure Mr. Welles Turns to a New Art Form the Curtain Falls to Rise Visualizing the Audience Appeal of the Narrator Highbrows Still Sniff. *New York Times*.
- Rosenbaum, J. (2007). *Discovering Orson Welles*. University of California Press.
- Sarmiento, Á. G. (2023). Contexto, narración y estilo en "Orson Welles' Sketch Book". En *Investigación y experiencias educativas centradas en la creatividad artística. Música, cultura audiovisual y artes escénicas en la sociedad de las pantallas* (pp. 467-487). Dykinson.
- Walters, B. (17 de diciembre de 2009). Orson's TV revolution that never was. *The Guardian Film Blog*. <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2009/dec/17/orson-welles-television>
- Walters, B. (2006). *Orson Welles*. Ediciones Tutor.
- Wheldon, H. (1960). The BBC Monitor Interview. En M. W. Estrin (Ed.), *Orson Welles: Interviews* (pp. 77-95). University Press of Mississippi.

Zunzunegui, S. (2005). *Orson Welles*. Anaya.

AUTOR/ES:

Álvaro Giménez Sarmiento

Universidad Complutense de Madrid.

Álvaro Giménez Sarmiento (Alicante, 1977) es doctor en Comunicación por la Universidad Rey Juan Carlos, profesor asociado en el Departamento de Ciencias de la Comunicación Aplicada de la Universidad Complutense de Madrid y miembro del grupo de investigación Nuevas Tecnologías Aplicadas a la Creación y Análisis de Audiovisuales. Ha publicado artículos en revistas como *Icono14* y *Visual Review*. Dentro de la creación audiovisual tiene trabajos como *Pernocta* (2004), *Luminaria* (2005), *Pulse* (2013), *Elena Asins – Génesis* (2014), *Antonio Muñoz Molina. El oficio del escritor* (2015), *José Ricardo Morales. Escrito sobre el agua* (2016), *Federico* (2017), *Anatomía de un dandy* (2020) o la serie *Suicidio. El dolor invisible* (2024).

algime02@ucm.es

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0003-2804-0242>