

CONTEXTO, NARRACIÓN Y ESTILO EN *ORSON WELLES' SKETCH BOOK*

ÁLVARO GIMÉNEZ SARMIENTO
Universidad Rey Juan Carlos

1. INTRODUCCIÓN

En junio de 1954 se produce el final del monopolio de la BBC en el Reino Unido. El regreso al poder de Winston Churchill y la labor de Normal Collins, que había sido uno de los directores de la división televisiva de la BBC, fomentan la idea que la competencia puede ser beneficiosa para el desarrollo de la televisión pública británica (Laffond, Fajardo y Moraga, 2014). Para ello se aprueba la creación de Independent Television Authority (ITA), una agencia estatal encargada de gestionar la creación de la primera televisión privada del Reino Unido. Sus objetivos eran dos: por un lado, la inclusión de publicidad como medio de financiación; y por otro, dar una cobertura regional que pudiera combatir la excesiva “londonización” de la BBC (Cascajosa Virino y Zahedi, 2016). En septiembre de 1955, el país queda dividido en tres zonas de emisión -Londres, la zona centro y el norte del país- y se otorgan seis licencias a Granada, Associated British Corporation (ABC), Associated Television (ATV) y Associated-Rediffusion, todas ellas bajo el nombre genérico de Independent Television (ITV).

Varios meses antes, y en previsión de una posible fuga de audiencias, la BBC emprende una renovación de parte de su parrilla (*Faus Belau, 1991*). Entre las múltiples propuestas se encuentra Orson Welles Sketch' Book (1955), una serie escrita y dirigida por Orson Welles y producida por *Huw Wheldon, a quien había conocido a principios de 1951 en su primera aparición televisiva en el programa Press Conference (1951)*. Orson Welles Sketch' Book partía de una idea muy sencilla: Welles, sentado delante de la cámara, abordaría distintos temas sacados

directamente de su acervo personal, desde su debut en el Gate Theatre de Dublín hasta su primera experiencia como torero (Walters, 2004). Todo ello apoyado unos dibujos que él mismo realizaba y que mostraba intermitentemente al espectador. Siete episodios de quince minutos sin apenas montaje donde aplicaría ese estilo en “primera persona del singular” tan característico de su radio y artículos periodísticos (Zunzunegui, 2015). La revista TV Mirror (abril, 1955) anunciaba así la emisión del programa:

La BBC ha capturado a Orson Welles, una de las más importantes personalidades del mundo, para un programa de 15 minutos donde hablará de todo, desde balé hasta de corridas de toros, desde ilusionismo hasta asesinatos, y todo ilustrado por dibujos que hará mientras ves el programa. (Callow, 2015, p. 161)

De los siete programas contratados, seis fueron filmados y el último se retransmitió en directo. Los títulos finales de los episodios rodados fueron *The Early Days*, *Critics*, *The Police*, *People I Miss*, *The War of the Worlds* y *Bullfighting*. El séptimo capítulo no tiene título registrado. Se emitieron entre el 24 de abril y 4 de junio de 1955, obteniendo críticas mayoritariamente positivas (Berthomé y Thomas, 2006). El *London Evening News* llegó a proclamar que “si Welles estuviera en uno de los dos partidos políticos, les garantizo que cada quince minutos suyos podrían desnivelar la balanza de un lado a otro; es el personaje más televisivo que ha aparecido en sus pantallas” (Callow, 2015, p. 165). El *Daily Telegraph* afirmó que “de una forma tranquila y casual, Welles reúne a la audiencia a su alrededor como si estuviera junto a la chimenea y prueba que el arte de contar historias no se altera por la mecánica de la televisión” (Callow, 2015, p. 162). En 2009, con motivo de la reposición del programa en la BBC, Ben Walters elogió la propuesta diciendo que “el tono del programa parece un antecedente monocromático de Skype o YouTube”. Esta idea también fue apuntada por Callow (2015) al decir que, “a pesar de que los bustos parlantes no eran desconocidos (...), nadie como Welles entendió que la característica esencial de la televisión es la intimidad” (p. 165). De alguna manera, *Orson Welles Sketch' Book* supone la constatación de una idea que Welles venía germinando desde finales de los años 40:

La televisión 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. (Welles, entrevistado por Bazin, 2002, p. 150)

Esta intimidad y otras características son la que se traen a estudio en esta investigación, no solo para identificarlas y catalogarlas, sino también para dilucidar qué intención albergaban.

2. OBJETIVOS

El objetivo de la presente investigación es analizar las diferentes estrategias estético-narrativas empleadas en Orson Welles' Sketch Book a través de una metodología mixta -cuantitativa y cualitativa-. A partir de este análisis, se establece una reflexión sobre estas estrategias y se contrastan con el marco teórico establecido en la metodología. Las conclusiones delimitan estas estrategias y desmienten la creencia de que se trata de unas piezas improvisadas.

3. METODOLOGÍA

La metodología propuesta fue diseñada por Sarmiento y Cerdán Martínez (2022) para el análisis de forma fílmica documental. Se trata de una metodología que sintetiza las de Casetti y di Chio (1990), Aumont y Marie (1990) y Carmona (1996), pero añadiendo una dimensión cuantitativa. Esta cuantificación se realiza a través de análisis tabulado de los tipos de planos, las angulaciones, los movimientos de cámara, las transiciones de montaje, el contenido visual, el contenido sonoro y el tiempo representado -presente, *flash-back* o *flash-forward*-. De esta segmentación se obtienen porcentajes que fundamentan el análisis cualitativo. Además, se obtienen valiosos datos sobre el número de planos, su ritmo y su distribución en una línea de tiempo.

Este análisis tabulado (Tabla 1) se contrasta con un marco teórico específico para el estudio de la forma documental. Tomamos las ideas de David Bordwell y Kristin Thompson (1995), con especial atención al

análisis de la forma narrativa (tipo de forma narrativa, enunciación, estructura narrativa y devenir temporal) y del estilo cinematográfico (puesta en escena, fotografía, montaje y sonido). En la interpretación de los datos, se hace referencia a las modalidades de Bill Nichols (1997, 2001), las voces de Carl Plantinga (1997, 2005) y los modos de deseo de Michel Renov (1993). Introduciremos también ciertas ideas de la narrativa ensayística planteadas por Josep María Catalá (2014) o Antonio Weinrichter (2004) y de la imagen-movimiento e imagen-tiempo de Deleuze (1991, 1996), sobre todo aquellas que nos ayuden a identificar ese espacio íntimo donde el cineasta pone en marcha un proceso de persuasión y autoexposición. Por último, el análisis del sonido se realizará a partir del planteamiento teórico de Michel Chion (1993, 2004, 2018).

TABLA 1. Ejemplo de tabla con una selección de variables del episodio 03, *The Police*, de la serie *Orson Welles' Sketch Book* (1955).

	INICIO PLANO	FIN PLANO	TRANS.	TIPO	ANG.	MOV.	CONT.	CONT. AUDIO	REF. ESPEC.	ELEM. METXT	TIEMPO
1	00:00:00:00	00:00:08:18	A	PD	PC	AM	TT	SL	NO	NO	PRESENTE
2	00:00:08:19	00:00:54:16	EN			GR					
2a	00:00:08:19	00:00:26:05		PD	PC		OB	AMB	NO	NO	PRESENTE
2b	00:00:26:06	00:00:51:04		PMC	PC		OW	NAR OW	SÍ	SÍ	PRESENTE
2c	00:00:51:04	00:00:54:16		PPL	AO		OW	NAR OW	SÍ	NO	PRESENTE
3	00:00:54:17	00:01:01:08	CT	PD	IND	FJ	DB	NAR OW	NO	NO	PRESENTE
4	00:01:01:09	00:03:00:16	EN	PPL	PC	FJ	OW	NAR OW	SÍ	SÍ	PRESENTE
5	00:03:00:17	00:03:10:06	CT	PD	IND	FJ	DB	NAR OW	NO	NO	PRESENTE
6	00:03:10:07	00:04:23:07	EN	PPL	AO	FJ	OW	NAR OW	SÍ	NO	PRESENTE
7	00:04:23:08	00:04:33:21	CT	PD	IND	FJ	DB	NAR OW	NO	NO	PRESENTE
8	00:04:33:22	00:07:34:07	EN	PPL	AO	FJ	OW	NAR OW	SÍ	NO	PRESENTE
9	00:07:34:08	00:07:48:10	CT	PD	IND	FJ	DB	NAR OW	NO	NO	PRESENTE
10	00:07:48:10	00:08:42:19	EN	PPL	AO	FJ	OW	NAR OW	SÍ	NO	PRESENTE
11	00:08:42:20	00:08:53:07	CT	PD	IND	FJ	DB	NAR OW	NO	NO	PRESENTE
12	00:08:53:08	00:12:32:19	EN	PPL	AO	FJ	OW	NAR OW	SÍ	NO	PRESENTE
13	00:12:32:20	00:12:40:20	CT	PD	IND	FJ	DB	NAR OW	NO	NO	PRESENTE
14	00:12:40:21	00:13:59:00	EN	PPL	AO	FJ	OW	NAR OW	SÍ	NO	PRESENTE
15	00:13:59:01	00:14:14:21	FN	IND	IND	IND	CR	SL	NO	NO	PRESENTE

De las siete películas que componen la serie, se han escogido las seis primeras. Se excluye del análisis el séptimo capítulo por ser una emisión en directo surgida de las obligaciones contractuales con la BBC. Esta

película supone otro tipo de planteamiento cuyo análisis debe ser abordado de forma individualizada.

4. RESULTADOS

Tras el análisis, y siguiendo nuestro planteamiento teórico, pasamos a detallar los resultados en cuanto a la forma narrativa (tipo de forma narrativa, enunciación, estructura narrativa y devenir temporal) y del estilo cinematográfico (puesta en escena, fotografía, montaje y sonido).

4.1. FORMA NARRATIVA.

4.1.1. Tipo de forma narrativa.

Orson Welles' Sketch Book se presenta como una forma no narrativa. Teniendo en cuenta la formulación de Bordwell y Thompson (1995), las formas narrativas son “una cadena de acontecimientos con relaciones causa-efecto que transcurren en el tiempo y en el espacio” (p. 65). Si bien la serie posee un espacio y un tiempo únicos, no podemos considerar que haya una relación de causalidad entre los acontecimientos desarrollados: primero porque el único hecho acontecido es el de un personaje dibujando y hablando a cámara; y segundo, porque el desarrollo de esta causalidad, según estos autores, debe estar motivado principalmente por la intervención de los personajes (Bordwell y Thompson, 1995, p. 68).

Además, esta forma no narrativa adquiere un perfil retórico en su desarrollo. Esto se debe a que su objetivo es conseguir que el espectador adquiera una opinión sobre un tema y, quizás, actúe conforme a dicha opinión. Como afirman Bordwell y Thompson, una forma retórica debe,

primero, dirigirse al espectador abiertamente, intentando proponerle una nueva convicción intelectual, una nueva actitud política o la acción directa. (...) Segundo, el tema de la película no será una cuestión de verdad científica, sino un tema de opinión hacia el que la persona puede adoptar varias actitudes, todas ellas admisibles por igual. (...) Tercero, como la conclusión no se puede demostrar absolutamente, el cineasta apelará a nuestras emociones, en vez de presentar solamente pruebas basadas en datos. Y cuarto, la película intentará a menudo convencer al espectador que realice una elección que tendrá consecuencias en su vida cotidiana. (Bordwell y Thompson, 1995, pp. 112-113)

Los ejemplos que confirman estos cuatro requisitos son múltiples en *Orson Welles Sketch' Book*. En el capítulo primero presenta como pruebas los propios dibujos usando varias veces la fórmula “como pueden observar” o “se darán cuenta de que”. El segundo capítulo es especialmente elocuente en este sentido. “Sé que esta historia es difícil de creer, pero es circunstancialmente cierta”, comenta al referirse a la muerte del crítico Percy Hammond por un rito vudú en 1934. El capítulo siguiente afronta la retórica desde una perspectiva más política y persuasiva. Durante 15 minutos, Welles compone una denuncia de la violencia policial, el racismo y el absurdo de las fronteras a través del caso del soldado Isaac Woodard. El cuarto capítulo es un anecdotario de personas importantes en su vida, desde el mago Houdini hasta su gran colega John Barrymore. Todas ellas se presentan como ciertas, pese a que el espectador no puede evitar dudar de su verosimilitud. Algo parecido sucede en el capítulo quinto, pero esta vez partiendo de la adaptación radiofónica de *La guerra de los mundos*. El último capítulo versa sobre las corridas de toros a través del relato de *My Friend Bonito* de Robert Flaherty. En él, Welles comienza atribuyéndose toda autoridad para hablar del tema: “creo que tengo el derecho de hablar sobre las corridas de toros ya que fui, por un tiempo, no sé por qué, torero”. Además, recalca que no se dispone a hablar de una realidad unilateral, sino de un arte cuyo único criterio de valoración es la “emoción” que provoca en el público.

4.1.2. Enunciación.

Según la clasificación establecida por Casetti y di Chio (1991), el punto de vista en *Orson Welles' Sketch Book* es claramente ideológico, puesto que está orientado a resaltar las “convicciones”, los “intereses”, las “competencias” y las “intenciones” del director. Como dicen Casetti y di Chio,

un punto de vista se identifica con una porción de la realidad y no otra, se accede a ciertas informaciones y no a otras, se nos sitúa en una perspectiva y no en otra. (...) Cuando nos concentramos sobre algo y excluimos el resto, automáticamente lo ponemos en evidencia, le concedemos un estatuto particular, lo privilegiamos. (Casetti y di Chio, 1991, p. 245)

Por tanto, la “focalización” está orientada hacia lo que se “cree” más que a lo que se “ve” o lo que se “sabe”. Lo perceptual es parcial, ya que tan

solo se observa la figura de Welles y unas referencias aproximativas a la realidad -los bocetos-. Lo cognitivo se presenta de forma discursiva a través del relato del protagonista, pero nunca obtenemos evidencias de ese conocimiento. En palabras de Bordwell y Thompson (1995, p. 78) estaríamos hablando de una profundidad de la historia limitada que deriva en un discurso lleno de subjetividad donde no hay sustento empírico, sino solo opinión y persuasión. Y para completar esta operación, Welles adopta la fórmula de “autor protagonista” y habla directamente a un narratario al que se le dota de presencia extradiegética. Se trata de una llamada directa a la dimensión del receptor que toma una forma interpeiativa encaminada a alcanzar un objetivo fundamental: la persuasión.

De hecho, las referencias al espectador son continuas, ya sea con miradas a cámara o alusiones expresas. En nuestro análisis plano a plano detectamos que, por ejemplo, que en el episodio 01 hay 13 minutos y 7 segundos de referencias expresas al espectador. 13 minutos y 38 segundos en el segundo capítulo, y 12 minutos y 20 segundos en el tercero. El cuarto, quinto y sexto no son menos con 12 minutos y 23 segundos, 13 minutos y 31 segundos, y 13 minutos y 58 segundos respectivamente. Además, en este análisis plano a plano también hemos analizado la presencia de Orson Welles en pantalla dejando datos tan elocuentes como 12 minutos y 49 segundos en el episodio 01 (84,4%), 13 minutos y 50 segundos en el episodio 02 (92%), 12 minutos y 33 segundos en el episodio 03 (88,1%), 12 minutos y 33 segundos en el episodio 04 (86,2%), 13 minutos y 31 segundos en el episodio 05 (91,1%) y 14 minutos y 1 segundos en el episodio 06 (94.1%), estableciendo un porcentaje medio de presencia en pantalla de 89,3%. A estos valores debemos añadir que muchos de los dibujos son autorretratos, por lo que, de alguna manera, su presencia también se proyecta no solo el plano efectivo, sino también en el representado.

4.1.3. Estructura narrativa.

Para definir la estructura narrativa nos ayudaremos de los diferentes giros temáticos que presentan las seis piezas a estudio. A continuación, se presentan una tabla por cada capítulo. No se incluyen las presentaciones

ni los títulos de crédito, y los textos hacen referencia al contenido de cada una de las partes.

Episodio 01: *The Early Days*.

TABLA 2. Desarrollo narrativo del episodio 01 de Orson Welles' *Sketch Book*.

Parte	Bloque	Códigos de tiempo	Referencia
Primera parte		00:00:09:12 - 00:04:17:12	La muleta y el terremoto
Segunda parte		00:04:17:12 - 00:11:19:23	El Gate Theater de Dublín
	Bloque 2.1	00:04:17:12 - 00:06:40:15	La inocencia de un joven actor
	Bloque 2.2	00:06:40:15 - 00:09:15:09	¡Esa es una mentira protestante!
	Bloque 2.3	00:09:15:09 - 00:11:19:23	La espada que no desenvaina
Tercera parte		00:11:19:23 - 00:14:42:21	Los comienzos de Welles en Dublín

Episodio 02: *Critics*.

TABLA 3. Desarrollo narrativo de episodio 02 de Orson Welles' *Sketch Book (1955)*.

Parte	Bloque	Códigos de tiempo	Referencia
Primera parte		00:00:09:07 - 00:02:27:03	La nariz postiza
Segunda parte		00:02:27:04 - 00:11:01:05	Los críticos
	Bloque 2.1	00:02:27:04 - 00:04:34:15	Cuarenta flechas contra los críticos
	Bloque 2.2	00:04:34:16 - 00:11:01:05	La muerte de Percy Hammond
Tercera parte		00:11:01:05 - 00:14:44:19	Vudú en Brasil

Episodio 03: *The Police*.

TABLA 4. Desarrollo narrativo de episodio 03 de Orson Welles' *Sketch Book (1955)*.

Parte	Bloque	Códigos de tiempo	Referencia
Primera parte		00:00:08:19 - 00:02:06:06	El soldado ciego
Segunda parte		00:02:06:07 - 00:11:28:20	Los abusos policiales
	Bloque 2.1	00:02:27:04 - 00:04:23:07	Los pasaportes
	Bloque 2.2	00:04:23:08 - 00:07:34:07	En caso de muerte avisen a Roosevelt
	Bloque 2.3	00:07:34:08 - 00:11:28:20	La policía
Tercera parte		00:11:28:21 - 00:13:59:01	Nuestros derechos

Episodio 04: *People I Miss*.

TABLA 5. Desarrollo narrativo de episodio 04 de Orson Welles' *Sketch Book* (1955).

Parte	Bloque	Códigos de tiempo	Referencia
Primera parte		00:00:08:17 - 00:03:58:05	Las pizarras para idiotas
Segunda parte		00:03:58:06 - 00:10:14:07	Magia
	Bloque 2.1	00:03:58:06 - 00:07:35:11	Houdini y la práctica de la magia
	Bloque 2.2	00:07:35:12 - 00:10:14:07	La magia no es para mujeres
Tercera parte		00:10:14:08 - 00:14:16:17	John Barrymore
	Bloque 1.1	00:10:14:08 - 00:12:40:09	Una cena incómoda
	Bloque 1.2	00:12:40:10 - 00:14:16:17	El teatro de John Barrymore

Episodio 05: *The War of the Worlds*.

TABLA 6. Desarrollo narrativo de episodio 05 de Orson Welles' *Sketch Book* (1955).

Parte	Bloque	Códigos de tiempo	Referencia
Primera parte		00:00:09:12 - 00:04:47:16	La guerra de los mundos
Segunda parte		00:04:47:17 - 00:10:21:03	Anécdotas de ese día fatídico
	Bloque 2.1	00:04:17:12 - 00:05:51:01	La flota estadounidense
	Bloque 2.2	00:05:51:02 - 00:07:46:21	Una cena muy especial
	Bloque 2.3	00:07:46:22 - 00:08:27:14	John Barrymore y sus perros
	Bloque 2.4	00:08:27:15 - 00:09:13:05	Nos fastidiaste nuestra luna de miel
	Bloque 2.5	00:09:13:06 - 00:10:21:03	Saca a mi mujer de la iglesia
Tercera parte		00:10:21:04 - 00:14:34:07	¿Debemos creer en los medios?

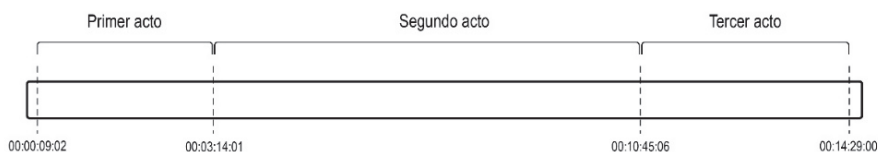
Episodio 06: *Bullfighting*.

TABLA 7. Desarrollo narrativo de episodio 06 de Orson Welles' *Sketch Book* (1955).

Parte	Bloque	Códigos de tiempo	Referencia
Primera parte		00:00:08:19 - 00:03:37:12	Las corridas de toro
Segunda parte		00:03:37:12 - 00:10:24:20	Historia de una amistad
	Bloque 2.1	00:03:37:12 - 00:06:42:21	Bonito y Juan / La bravura de los toros
	Bloque 2.2	00:06:42:21 - 00:09:38:02	Bonito, un toro bravo / La tienda
	Bloque 3.3	00:09:38:03 - 00:10:24:19	El día antes de la corrida / Los corrales
Tercera parte		00:10:24:20 - 00:14:36:05	Corrida e indulto

En contra de lo que pueda parecer, el desarrollo dramático de los capítulos sigue un patrón similar en toda la serie. Pese a transmitir la sensación de estar ante un relato improvisado, Welles estructura el relato de forma casi milimétrica, desarrollando una estructura en tres actos con duraciones muy similares. En el siguiente gráfico (Figura 1) se establece una media del desarrollo de estas partes junto con unas medias de 9 segundos y 2 fotogramas de animación de entrada, 6 segundos y 17 fotogramas de animación de salida y 10 segundos y 13 fotogramas de créditos finales.

FIGURA 1. Distribución media de los actos en la serie Orson Welles' *Sketch Book* (1955)



Fuente: Elaboración propia

4.1.4. Devenir temporal

El orden y el ritmo vienen dados por tres decisiones importantes. En primer lugar, se trata de una serie realizada en un único espacio y con una rígida continuidad cronológica; la duración de la película coincide

prácticamente con el tiempo cinematográfico y ni siquiera los insertos de los dibujos dan a entender que se produzca algún tipo de elipsis. En segundo lugar, Welles opta por rodar sus parlamentos sin apenas cortes. La duración media de los planos es de 56 segundos (episodio 01), 1 minuto y 15 segundos (episodio 02), 57 segundos (episodio 03), 58 segundos (episodio 04), 1 minuto y 29 segundos (episodio 05) y 1 minuto y 51 segundos (episodio 06),¹⁴⁷ estableciendo una media de 0,9 planos por minuto. Y, por último, los cortes de montaje no implican cambios de escenas o secuencias, ya que la continuidad es absoluta en tiempo, espacio y contenido. Como consecuencia a estas tres decisiones, *Orson Welles' Sketch Book* exhibe una mínima intermediación de la temporalidad. De hecho, la mayor parte de los planos son planos secuencias y, por ello, como afirma Casetti y di Chio (1991), la duración es “natural absoluta”, es decir, que el tiempo transcurrido es análogo al cinematográfico.

Orson Welles' Sketch Book se distribuye en un orden lineal “que está determinado por una sucesión de acontecimientos cuyo punto de llegada es distinto al de partida” (Casetti y di Chio, 1991, p. 153). Dentro de esta categoría, el filme tiene un desarrollo vectorial progresivo, puesto que el tiempo cinematográfico es análogo al tiempo real. Este tipo de progresiones se desarrolla hacia “adelante”, un instante t hacia un instante $t + \square$. Sin embargo, si consideramos la temporalidad interna del texto de Welles, esta se manifiesta como no vectorial, ya que se da una recuperación del pasado en forma de analepsis literaria. El espectador tiene una sensación de continuidad visual, aunque su construcción cognitiva está plagada de saltos temporales -flashbacks-. Por tanto, estos dos órdenes -interno y externo- se imbrican para conseguir dos objetivos: por un lado, la trasmisión del relato; y por otro, y tal vez más importante, evitar la pérdida de interés del espectador.

Por otro lado, el empleo de planos secuencia, la escasez de cortes y la falta de elipsis provocan que los seis filmes posean una temporalidad simple. La duración media de la serie es 14 minutos con 46 segundos, incluyendo títulos de crédito y cabecera de entrada, y la duración media de la narración es 14 minutos y 19 segundos. Comprobamos que apenas

¹⁴⁷ En estos valores se tiene en cuenta el montaje de los créditos finales.

hay 27 segundos de desfase entre el tiempo de “la historia” y la duración de la película, por lo que estamos ante unas películas que se desarrollan de forma recapitular con un perfil ordinario. Las elipsis son de mínima incidencia y tampoco encontramos pausas y extensiones que expandan la temporalidad. La frecuencia es simple puesto que los acontecimientos narrados se presentan solo una vez.

4.2. ESTILO CINEMATográfico.

4.2.1. Puesta en escena y fotografía.

Orson Welles' Sketch Book esgrime una puesta en escena parca en elementos y modesta en recursos. El torso mantiene una posición rígida durante todo el metraje, por lo que el rostro focaliza toda la expresividad. No hay movimientos de manos ni cambios de posición, y la orientación facial es siempre frontal y directa a cámara. Además, el rostro y el torso mantienen una inquebrantable posición central a modo de pirámide que ocupa más del 50% del encuadre (Figura 2).

FIGURA 2. Composición triangular en el episodio *The Early Days* de *Orson Welles' Sketch Book* (1955)



Fuente: Elaboración propia a partir de un fotograma extraído del capítulo *The Early Days* de *Orson Welles' Sketch Book* (1955). BBC. <https://n9.cl/wd129>

La iluminación también se mantiene constante en todos los episodios. Se trata de un esquema clásico de luz principal, luz de apoyo y contraluz para recortar la figura. La luz principal que golpea a Welles es dura, pero está bien compensada por la secundaria, por lo que su rostro se muestra sin excesivo contraste. El fondo, aunque en clave más baja, mantiene un tono lumínico similar componiendo un cuadro equilibrado y sin excesiva dinámica. Nuevamente, Welles apuesta por la sencillez y la comodidad con un encuadre de fácil lectura y sin zonas ocultas bajo las sombras.

El blanco y negro impide que haya relaciones cromáticas más allá de la escala de grises. Existe una separación con el fondo provocada por el traje oscuro y la clave media lumínica del fondo, pero sin que esta sea realmente relevante. Apenas tenemos movimientos de cámara; tan solo un desplazamiento de grúa al comienzo de todos los capítulos que alcanzan porcentajes del 0,2% del total del metraje. La velocidad de este movimiento es lenta y acompaña al reposicionamiento de Welles tras realizar el primero de los dibujos. Además, como también hemos avanzado, la relación de perspectiva de la figura con el fondo es mínima, generada por una focal media de 40 o 50 mm. Esta óptica, unida a un diafragma de alta apertura, provoca una distancia focal corta que define solo la figura de Welles.

El encuadre oscila desde el plano medio corto hasta el primer plano y siempre respeta la regla de los tres tercios sobre una ratio de 4:3. El porcentaje de primeros planos es de 41,5% (episodio 01), 54% (episodio 02), 82,2% (episodio 03), 69,9% (episodio 04), 85,2% (episodio 05) y 85,4% (episodio 06), con una media total de 69,8%. Si a esto unimos los planos medios (11,7%) y los primeros planos cortos (4,3%), tenemos un total de 85,8% del metraje focalizado en la figura de Welles. Como ya hemos dicho, la cámara se sitúa mayoritariamente a la altura de los ojos (71,6% de media) y no tiene angulaciones acusadas (17,9% de eje picado).¹⁴⁸ De la focal empleada deducimos también que la posición de la cámara es cercana a Welles, aproximadamente de un metro y medio o dos.

¹⁴⁸ En este dato tenemos en cuenta los contrapicados a las carpetas con el título del programa.

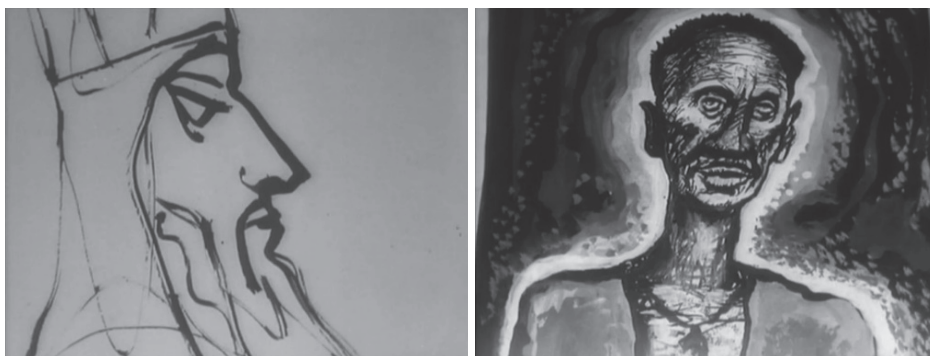
También conviene especificar que Welles se refiere a un espacio off con el gesto de entregar a derecha de cuadro algunos de los dibujos que comenta (Figura 3). Este simple gesto provoca no solo una apertura del espacio, sino también la posibilidad de que haya más personajes en el plató. Supuestamente, ese dibujo es recogido por otra persona que se encarga de disponer los bocetos para los planos detalles. Esos planos detalles se muestran sin bordes ni referencias, por lo que a su vez describen otro espacio indeterminado fuera de la lógica espacial del set de rodaje. Son planos frontales, sin angulación y encuadrados para respetar las proporciones del dibujo (Figura 4).

FIGURA 3. Orson Welles ofreciendo su boceto a cámara en el episodio *The Early Days de Orson Welles´ Sketch Book* (1955)



Fuente: BBC. <https://n9.cl/wd129>

FIGURA 4. Planos detalles de los bocetos en el episodio *Critics de Orson Welles´ Sketch Book* (1955)

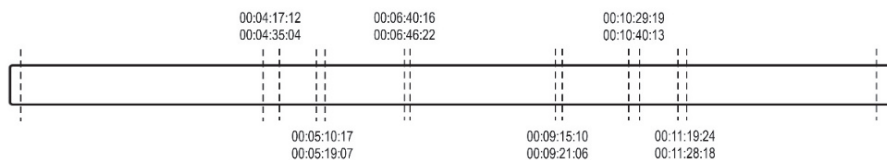


Fuente: BBC. <https://n9.cl/wd129>

4.2.2. Montaje

La serie contiene una media de 0,9 planos por minuto incluyendo los títulos y los créditos, pero se reduce a 1,6 planos por minuto si solo consideramos el desarrollo del capítulo. Sin embargo, a pesar de poseer un tempo lento, se establece una relación rítmica entre los planos de Welles y los detalles de los bocetos. Estos últimos se distribuyen a lo largo de todo el metraje con una duración similar (11 segundos y 9 fotogramas de media), dejando entre ellos bloques de una duración homogénea (Figura 5). Además, estos detalles comienzan con un encadenado de 24 fotogramas y terminan con un corte de montaje, lo que genera una repetición que contribuye a acomodar el conjunto. La sensación de estructura fija y repetitiva provoca que el espectador tenga la sensación de conocer el devenir visual de los capítulos; no hay sorpresas ni llamadas de atención, sino una pauta constante que permite centrarnos solo en el contenido. De nuevo, Welles invisibiliza el montaje mediante la repetición y concentra toda su fuerza narrativa en el desarrollo verbal del relato. Tampoco los títulos de crédito o las cartelas de arranque aportan novedad; todas las cabeceras mantienen una duración similar de 9 segundos de media al arranque y 6 segundos con 7 fotogramas para acabar los capítulos. Los créditos finales se prolongan entre un máximo de 11 segundos y 1 fotograma (episodio 06) y un mínimo de 9 segundos y 14 fotogramas (episodio 05).

FIGURA 5. Distribución de planos detalle en el episodio 01, *The Early Days*, de Orson Welles' *Sketch Book* (1955). Fuente: elaboración propia.



Fuente: Elaboración propia

Además de la relación rítmica, el montaje establece correlaciones temporales de similitud entre los parlamentos con una media de 2 minutos y 15 segundos. Esta relación se manifiesta tanto dentro de los episodios

como en el conjunto de la serie, manteniendo un montaje inusitadamente homogéneo a todos los niveles.

4.2.3. Sonido

El apartado sonoro de *Orson Welles' Sketch Book* es también extremadamente sencillo. La serie se desarrolla sin más planos sonoros que la voz de Welles. No hay zona acusmática: ni música, ni voz en off, ni sonidos internos. Tampoco existe sonido ambiente, algo que realza todavía más la voz del protagonista. Esta se puede clasificar, según los postulados de Michel Chion (1993, 2004 y 2018), como “palabra-texto sincrónica no restringida”, es decir, que la imantación imagen-audio se mantiene constante a lo largo de toda la serie. El narrador no se “auto-aniquila” y mantiene un vínculo continuo con su fuente corpórea. No dispone del don de la ubicuidad, ya que su presencia es absoluta, y tampoco posee omnividencia, omnisciencia y omnipotencia, puesto que el comentario no complementa ninguna imagen. Por ello, Welles se postula como un orador presencial que esgrime ciertas características de la “voz-yo” acusmática, aunque nunca se manifiesta como tal (Chion, 2004).

Welles mantiene una proximidad máxima con espectador, lo que otorga a su voz presencia y definición. No hay reverberación ni efectos sonoros, sino una voz nítida perfectamente asociada al busto que la proyecta. Welles no se personaliza como un *acusmase*r, pero sí que se comporta como tal, como si todos los recursos ya comentados -puesta en escena, fotografía y montaje- hubieran provocado la desaparición de su figura y contempláramos una pantalla en negro. Ese proceso de “desaparición” proporciona a su voz un carácter superior al mero sincronismo (Chion, 2018). De alguna manera, Welles se comporta como un *acusmase*r atornillado a su cuerpo, algo que dota a la palabra de una dimensión privilegiada.

En cuanto al resto de parámetros, todo ellos respetan el sonido directo y las características habituales de un busto parlante. A pesar de ello, el nivel de la voz, aunque no cuenta con un volumen sobredimensionado, sí que adquiere cierta relevancia al ser el único sonido que percibe el espectador. Aun así, se trata de un nivel con poca variación y apenas llamadas de atención (Figura 6).

FIGURA 6. Forma de onda del episodio 03, *The Critics*, de Orson Welles' *Sketch Book*.



Fuente: elaboración propia mediante el software Adobe Premiere.

5. CONCLUSIONES Y DISCUSIÓN

Como hemos podido comprobar, la presencia de Welles en las piezas es absoluta y viene reforzada por una ausencia total de elementos. Welles no quiere distracciones y diseña una serie centrada únicamente en el texto y en esporádicas llamadas de atención con los planos detalle de los bocetos. Sin embargo, el espectador se personifica a través de la insistente proyección que se ejerce sobre esa “cuarta pared”. La audiencia se revela como un elemento tan importante como los bocetos o el propio director. De hecho, la corporeidad de Welles y las referencias a la audiencia tienen valores similares, lo cual nos habla de una dependencia de ambos elementos. Welles busca insistentemente la confirmación del espectador, condición fundamental para adscripción ideológica (Bordwell y Thompson, 1995).

Por otro lado, y en contra de lo que suele argumentar (*Higham*, 1980; *Walters*, 2004; *Rosenbaum*, 2000; *Callow*, 2015; *McBride*, 2011), las seis piezas encierran estructuras dramáticas férreas y bien diseñadas (Lavandier, 2003). Conocedor de la estructura clásica en tres actos, el director de *Ciudadano Kane* mantiene siempre esa “idea controladora” que confluye en un acto retórico -clímax- que incita al espectador a comportarse o pensar de una determinada manera (McKee, 2011). Nos encontramos, por tanto, ante un ejercicio de ocultamiento con la intención de empatizar con la audiencia. El espectador percibe el desarrollo de la pieza como un acto espontáneo, como una charla improvisada entre amigos, pero se trata de todo lo contrario: Welles ejecuta un proceso de “instalación, confrontación y resolución” (Field, 1995, p. 13) cuya

intención no es otra que motivar un cambio de pensamiento (Nichols, 1997).

El orden y el ritmo pausado contribuyen también a centrar la atención en el relato oral (Aumont y Marie, 1990). El espectador olvida las posibles novedades visuales y se focaliza en la voz de Orson Welles. De hecho, el relato accede a una dimensión radiofónica donde la imagen pasa a ocupar una posición secundaria (Chion, 2018). El ritmo lánguido genera un espacio donde el espectador puede escuchar, reflexionar y empatizar con aquello que Welles se relata. Es evidente que Welles confía tanto en su capacidad discursiva que supedita toda su planificación cinematográfica a hacer “confortable” la lectura y, por tanto, evitar la “molestia del aburrimiento” (Burch, 2003). Se trata de un relato oral lleno de quiebros, llamadas de atención y cambios de registro que encogen la “duración relativa” (Casetti y di Chio, 1991) y dinamizan el conjunto.

La puesta en escena y la fotografía es otra constatación de la importancia que Welles otorga a la oralidad. Ni la iluminación, ni los movimientos de cámara, ni el vestuario, ni su expresividad contrarrestan su potente voz. La puesta en escena busca composiciones equilibradas que no tensionen el plano. Lo importante es el relato y la imagen cognitiva que esta genera, por lo que Welles vuelve a reducir los recursos hasta su mínima expresión. Lo mismo sucede con el montaje: el ritmo constante, la escasez de relaciones gráficas y la similitud temporal entre bloques provocan que el espectador transite siempre en terreno conocido. Welles respeta la cadencia de una conversación tranquila y respetuosa, sin interrupciones, aunque con la firme intención de implicar a su interlocutor con puntuales interpelaciones. El sonido tampoco contribuye a tensionar el conjunto: hay un predominio de la voz imantada al cuerpo y apenas hay presencia de un *acusmaseo* que genere asincronía.

Por tanto, Welles compone seis narraciones de no ficción de carácter puramente retórico-performativas (Nichols, 1991, 2001). Para ello toma una posición de espectador privilegiado con la que recubre de valor epistemológico todas sus afirmaciones (Zylberman, 2017). La verdad surge y se construye desde una figura que mira a los ojos al espectador y busca la implicación emocional hacia su discurso (Nichols, 2001). A su vez, esta posición privilegiada no es aprovechada para situarse por encima

de su interlocutor, sino para mostrarse como un “igual” en el que se puede confiar. Este estado cognitivo proporciona fiabilidad a unas afirmaciones que son manifiestamente subjetivas, por lo que se erige como una voz formal cuya “autoridad epistémica exhibe conocimientos ostensibles y los imparte al espectador” (Plantinga, 1997, p. 110). Welles “persuade y promueve” (Renov, 1993), y para ello adquiere una función claramente docente (Català, 2014; Weinrichter, 2004, 2007).

La continua presencia de Welles provoca también una “rostrificación” del relato, dando lugar a una la imagen-afección de tendencia reflexiva y reflectante (Deleuze, 1991, 1996). Se trata de una inscripción del yo que se extiende sobre aquello que se narra, ya que el director se erige como “materia” (Montaigne, 2001, p. 35) de su propia película. Él mismo es un “ejemplo real y práctico” (García-Martínez, 2006, p. 94) de las cuestiones que trata. Los monólogos se revelan como “herramientas de indagación en la propia memoria cinematográfica del director” (Balló, 2012, p. 14). A su vez, esta posición privilegiada no es aprovechada para situarse por encima de su interlocutor, sino para mostrarse como un “igual” en el que se puede confiar. Esto unido a todas las decisiones estético-narrativas, crean un clima de intimidad propicio para articular acción retórica efectiva (Nichols, 1997).

6. REFERENCIAS

- Aumont, J. y Marie, M. (1990). Análisis del film. Paidós.
- Balló, J. (2012). L'estratègia del desplaçament, en *Comunicació, Revista de Recerca i d'Anàlisi*, 29(1), 9-23. Institut d'Estudis Catalans.
- 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.
- Burch, N. (2003). Praxis del cine. Fundamentos.
- Callow, S. (2015). Orson Welles, Volume 3: One Man Band. Vintage.
- Carmona, R. (1993). Cómo se comenta un texto fílmico. Cátedra.

- Cascajosa Virino, C. C., y Zahedi, F. (2016). Historia de la televisión. Tirant humanidades.
- Casetti, F., y di Chio, F. (1991). Como analizar un film. Paidós.
- Català, J. M. (2014). Estética del ensayo: La forma ensayo, de Montaigne a Godard. Universitat de València.
- Chion, M. (1993). La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Paidós.
- Chion, M. (2004) La voz en el cine. Cátedra.
- Chion, M. (2018), La audiovisión. Sonido e imagen en el cine. La marca.
- Deleuze, G. (1991). La imagen-movimiento. Paidós.
- Deleuze, G. (1996). La imagen-tiempo. Paidós.
- Faus Belau, A. (1995). La era audiovisual. Historia de los primeros cien años de la radio y la televisión. Ediciones Internacionales Universitarias.
- Field, S. (1995). El libro del guion. Plot.
- García-Martínez, A. N. (2006). La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual. *Communication & Society*, 19(2), 75-105.
- Higham, C. (1986). Orson Welles: Esplendor y caída de un genio americano. Plaza & Janes.
- Laffond, J. C. R., Fajardo, E. G. y Moraga, Á. L. R. (2014). Historia de los medios de comunicación. Alianza Editorial.
- Lavandier, Y. (2003), La dramaturgia. Ediciones Internacionales Universitarias.
- Nichols, B. (1997). La representación de la realidad. Paidós.
- Nichols, B. (2001). Introduction to documentary. Indiana University Press.
- Renov, M. (1993). Theorizing Documentary. Routledge.
- Plantinga, C. (2005). What a documentary is, after all. *The Journal of aesthetics and art criticism*, 63(2), 105-117. The American Society for Aesthetics. <https://doi.org/10.1111/j.0021-8529.2005.00188.x>
- Plantinga, C. (1997). Rhetoric and representation in non-fiction film. Cambridge University Press.
- Rosenbaum, J. (2007). Discovering Orson Welles. University of California Press.

- Sarmiento, Á. G., y Martínez, V. C. (2022). Propuesta metodológica para el análisis de la forma documental. De la cuantificación a la cualificación. *Comunicación y Métodos*, 4(1), 9-25.
- Walters, B. (2006). *Orson Welles*. Ediciones Tutor.
- 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>
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. T&B y Festival de Las Palmas.
- Zunzunegui, S. (2005). *Orson Welles*. Anaya.
- Zylberman, L. A. (2017). *Imágenes ausentes: Documental performativo, testigo y testimonio*. Culturas. Universidad Nacional del Litoral.