



LA AUTORREFERENCIALIDAD EN ORSON WELLES' SKETCH BOOK (1955) Concomitancias y paralelismos con la narrativa youtuber¹

ALVARO GIMÉNEZ SARMIENTO ¹

¹ Universidad Complutense de Madrid, España

PALABRAS CLAVE

*Autorreferencia
YouTube
Televisión
Welles
Narrativa
BBC
Análisis*

RESUMEN

Orson Welles realizó en marzo de 1955 Orson Welles' Sketch Book, una serie documental para la BBC donde comentaba una serie de anécdotas ilustradas con bocetos que él mismo dibujaba. Casi setenta años después, podemos comprobar que este planteamiento es muy similar al llevado a cabo por la mayoría de los denominados youtubers, creadores de contenido que emplean las redes sociales para difundir sus mensajes. Mediante un análisis del contenido de estos programas, extraeremos las autorreferencias que realiza Orson Welles y las pondremos en comparación con algunos de los estudios realizados sobre este tipo de narrativa.

Recibido: 28/ 07 / 2024

Aceptado: 23/ 09 / 2024

1. Introducción

El final del monopolio de la BBC se sitúa a mediados de 1954 con la creación de la Independent Television Authority, un ente estatal encargado de supervisar el establecimiento de la primera red de cadenas privadas en el Reino Unido. El objetivo fundamental de esta iniciativa no era otro que fomentar un entorno competitivo donde la BBC se viera obligada a renovar parte de su «londonizada» parrilla (Cascajosa Virino y Zahedi, 2016; Laffon et al., 2014). Respondiendo a esta necesidad (Faus Belau, 1995), la BBC emprende la adquisición de nuevos programas entre los que se encuentra *Orson Welles' Sketch Book* (BBC, 1955), una serie documental producida por Huw Wheldin, a quien Welles había conocido a principios de 1955 en su debut televisivo en el programa *Press Conference* (BBC, 1955). El planteamiento destacaba por su simpleza: Welles, sentado delante de la cámara, narraba anécdotas al espectador ayudado por unos dibujos que él mismo esbozaba. Se trataba de una premisa que satisfacía esa necesidad de Welles por «contar historias a la manera de los narradores árabes» (Zunzunegui, 2005, p. 267); o, como apunta Walters (2009), «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).

Más allá de cual fuera la razón, Welles compone siete capítulos de unos quince minutos donde, mediante un estilo en «primera persona del singular», abordaba distintos temas sacados directamente de su acervo personal, desde su debut en el Gate Theatre de Dublín hasta su primera experiencia toreando, pasando por opiniones políticas, anécdotas personales y no pocos dardos lanzados hacia la industria hollywoodense. 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 que apuntan algunos de los recursos que empleará en sus futuros programas televisivos (Callow, 2015). De los siete programas contratados, seis fueron filmados y el último se retrasmitió en directo (Callow, 2015). Salvo este último, todos se estructuran en parlamentos a cámara secuenciados por breves insertos de los dibujos que Welles trazaba a pluma sobre unas láminas blancas.

La serie tuvo tan buena acogida de público como de crítica. Sin embargo, a pesar de este buen recibimiento, la serie no se volvió a emitir hasta 2009 cuando la BBC decidió reestrenar algunos de sus programas clásicos. En la web de la cadena se referencia una curiosa afirmación que Ben Walters (2009) realizó para *The Guardian* ese mismo año: «el tono del programa parece un antecedente monocromático de Skype o YouTube». Y puede ser que así sea, ya que como apunta Callow (2015), «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). ¿Y qué son estas redes sociales y determinados videos de YouTube sino puntos de encuentro entre nuestras intimidades?

En definitiva, *Orson Welles' Sketch Book* supone una primera y exitosa parada en la obra televisiva del director de *Sed de mal* (*Touch of Evil*, 1958). Se trata de un formato tan sencillo como controlable, donde Welles capitaliza toda la atención del espectador gracias a una puesta en escena límpida y modesta. Pero sobre todo supone una apuesta por la autorreferencialidad como único pilar sobre el que se soporta la carga epistemológica de los relatos. La «inscripción del yo» (Weinrichter, 2004, p. 53) es constante convirtiendo toda la serie en un *personality film* donde cualquier anécdota, cualquier reflexión, cualquier hecho histórico tiene como eje la figura de Welles. Como apunta Weinrichter (2004), la presencia del director en este tipo de películas no es «anécdótica», sino que su personalidad «guía toda nuestra percepción» (p. 52) provocando la adhesión prescriptiva hacia el relato.

Por ello, cabe preguntarnos si este tipo de carga epistemológica tiene alguna relación con la narrativa que realizan algunos creadores de contenido en plataformas como YouTube, Instagram, Twitter, Twitch o TikTok.

2. La autorreferencialidad en la narrativa youtuber

Además de una serie de estrategias narrativas y estilísticas muy concretas (Sarmiento, 2023), *Orson Welles Sketch Book* pone en práctica un ejercicio de autorreferencialidad que lo acerca a determinados discursos que encontramos hoy en día en plataformas como YouTube, Twitch, Instagram o TikTok (Walters, 2009). Esta autorreferencia -entendida desde el relato oral (Márquez y Ardévol, 2018) y no como un acto experiencial en directo (Sabich y Steinberg, 2017)- provoca que Welles se erija como único portador de la carga epistemológica del relato (Nichols, 1997). La verdad surge y se construye desde su figura protagónica que mira a los ojos al espectador, y busca la implicación a través de continuas

apelaciones gestuales y verbales. A su vez, esta posición privilegiada no es aprovechada para situarse por encima de su interlocutor, sino para escenificarse como un «igual», como un «par» en el que el espectador puede confiar. Este estado cognitivo proporciona fiabilidad a unas aserciones que son manifiestamente subjetivas, por lo que Welles consigue articular una acción retórica efectiva que, en muchos casos, posibilita la adscripción del espectador hacia sus ideas o pensamientos (Renov, 1993).

Muchos autores han hablado sobre esta autorreferencialidad en las nuevas plataformas de comunicación social, concretamente en las prácticas de los *youtubers*, esos «jóvenes productores de contenidos que intervienen activamente en las comunidades de internet y que establecen relaciones sólidas tanto con sus pares como con las empresas que se nutren de sus actividades» (Sabich y Steinberg, 2017 p. 172). Algunas de esas investigaciones entienden que este *self-reference* desencadena un clima de espontaneidad y cercanía (García-García y Gil Ruiz, 2018) que favorece la emotividad y la persuasión hacia una determinada idea o comportamiento (Hidalgo-Marí y Segarra-Saavedra, 2017). Otros se acercan a esta idea a través de su contribución para crear una marca personal que proporcione solidez a sus mensajes (Caballero et al., 2017), sobre todo si la adscripción tiene algún tipo de intencionalidad comercial (Burgess y Green, 2009; Genz, 2015). En su estudio sobre los creadores de contenido, González et al., afirma que recurrir a experiencias personales influyen en «una recepción más cercana del conocimiento» (2020, p. 10), además de contribuir a la construcción de una identidad digital más sólida y diferenciada. En otro sentido, Linne (2016) nos habla de una dinámica enunciativa que fuerza los bordes entre lo público y lo privado, entre la intimidad y la externalidad, generando una idea de «multitud» donde el espectador se siente directamente apelado. Por último, Gomez-Pereda (2014) estudia esta narrativa a través de los «valores personales, morales y socioculturales» (p. 40) que posteriormente pueden ser adquiridos por las audiencias.

Por ello, y aunque es evidente que *Orson Welles' Sketch Book* no dispone de esa dimensión de intercambio informativo entre pares (Lange, 2007; Scolari 2008), sí que identificamos una autereferencialidad que debe ser analizada para, en primer lugar, distinguir si apelan a hechos reales o son una recreación ficcional del director de *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, 1941). Y por otro, comprobar si esta autereferencialidad supone una estrategia no solo para generar un clima de intimidad que facilite la persuasión, sino también para apoyar toda la carga epistemológica sobre el propio enunciator, algo que sucede en muchos de los actuales creadores de contenido.

3. Metodología

Para delimitar la autorreferencialidad en la serie *Orson Welles' Sketch Book*, realizaremos un análisis del espacio representado y de la colocación temporal según las ideas de Casetti y Di Chio (1991). Para ello, referenciaremos todos los hechos históricos y personales comentados por Welles, comprobando si se trata de acontecimientos de un mundo histórico identificable o son pura invención del director. Finalmente, estableceremos paralelismos entre nuestras conclusiones y los diferentes estudios sobre la narrativa *youtuber* (Walters, 2009). En el análisis omitiremos las referencias a la forma narrativa o al estilo cinematográfico, ya que estas ideas ya han sido tratadas en otros estudios previos sobre la serie (Sarmiento, 2023).

Así mismo, dentro del corpus de trabajo consideraremos solo los seis episodios filmados, editados y emitidos entre el 24 de abril y 4 de junio de 1955. Los títulos finales de dichos episodios rodados fueron *The Early Days*, *Critics*, *The Police*, *People I Miss*, *The War of the Worlds* y *Bullfighting*. Excluimos el episodio emitido en directo aparecido en 2015 en los archivos de la BBC. Se elimina del corpus de trabajo puesto que se trata de una pieza sin elaboración y concebida solo para el momento de la emisión. Este capítulo, surgido en exclusiva por el compromiso contractual con la cadena (Callow, 2015), no cumple los criterios de selección planteados por Sarmiento y Cerdán Martínez (2022) en su metodología para el análisis de la forma fílmica documental, donde se atribuye la autoría a las piezas que han sido dirigidas, escritas y, al menos, supervisadas en la sala de montaje. La emisión en directo incumple claramente este último criterio.

Por último, simplemente constatar la oportunidad que supone esta investigación para cartografiar más de 90 minutos donde Welles repasa algunos de los acontecimientos de su vida. Constatar todos estos hechos y contrastarlos con las diferentes fuentes bibliográficas no solo nos sirve para ponderar el grado de autorreferencia que imprime a sus relatos, sino también acercarnos a algunos de los acontecimientos menos conocidos de su biografía.

3. Delimitación del espacio representado

En *Orson Welles’ Sketch Book* se dan cita tres dimensiones espaciales. En primer lugar, el espacio real, que no es otro que el *set* donde se ruedan los seis episodios de la serie. Este espacio se mantiene intencionadamente oculto tras el imponente busto del realizador. Apenas se consigue distinguir un grueso cortinaje y un suelo enmoquetado. No hay decoración ni atrezzo, por lo que la figura de Welles capitaliza todo el protagonismo en una composición triangular (Figura 1).

Figura 1. Composiciones triangulares en *The Early Days* de la serie *Orson Welles’ Sketch Book*



Fuente(s): Elaboración propia a partir de dos fotogramas extraídos de la serie original de la BBC, 2024.

En segundo lugar, encontramos el espacio representado, es decir, el que viene dado por los bocetos dibujados por Welles. En las siguientes tablas detallamos todos los que ha sido identificados en cada capítulo junto con el código de tiempo de inicio y de final.

Tabla 1. Espacios referenciados en *The Early Days* (episodio 01)

Códigos de tiempo	Espacio referenciado
00:04:17:12 - 00:04:35:04	Gate Theatre de Dublín (Irlanda) / Fachada
00:05:10:18 - 00:05:19:07	Gate Theatre de Dublín (Irlanda) / Escenario
00:06:40:16 - 00:06:46:22	Gate Theatre de Dublín (Irlanda) / Escenario
00:09:15:10 - 00:09:21:06	Gate Theatre de Dublín (Irlanda) / Proscenio
00:11:20:00 - 00:11:28:18	Connemara (Irlanda) / Zona montañosa

Fuente(s): Elaboración propia, 2024.

Tabla 2. Espacios referenciados en *Critics* (episodio 02)

Códigos de tiempo	Espacio referenciado
00:07:00:19 - 00:07:13:23	Lafayette Theatre del Harlem de Nueva York
00:11:01:05 - 00:11:11:15	Río de Janeiro

Fuente(s): Elaboración propia, 2024.

Tabla 3. Espacios referenciados en *The Police* (episodio 03)

Códigos de tiempo	Espacio referenciado
00:00:08:19 - 00:00:26:05	Estudio de radio sin especificar
00:00:54:17 - 00:01:01:08	Autobús desde Fort Gordon en Augusta, Georgia, a Carolina del Sur (EE. UU.). El autobús se detuvo en Batesburg-Leesville, Carolina del Sur (EE. UU.), lugar donde se produjo la agresión
00:04:23:08 - 00:04:33:21	País sin especificar / Zona montañosa
00:07:34:08 - 00:07:48:10	País sin especificar / Zona montañosa
00:08:42:20 - 00:08:53:08	País sin especificar / Frontera
00:12:32:20 - 00:12:40:20	País sin especificar / Frontera

Fuente(s): Elaboración propia, 2024.

Tabla 4. Espacios referenciados en *People I Miss* (episodio 04)

Códigos de tiempo	Espacio referenciado
00:00:08:17 – 00:00:24:20	Plató de televisión de la BBC de Londres
00:12:40:10 – 00:12:54:14	Theatre Royal Haymarket de Londres / Escenario
00:13:48:05 – 00:13:58:14	Theatre Royal Haymarket de Londres / Escenario

Fuente(s): Elaboración propia, 2024.

Tabla 5. Espacios referenciados en *The War of the Worlds* (episodio 05)

Códigos de tiempo	Espacio referenciado
00:00:09:04 – 00:00:27:14	Marte
00:01:25:08 – 00:01:32:08	Londres
00:10:48:08 – 00:11:06:18	Columbia Broadcasting Building de Nueva York

Fuente(s): Elaboración propia, 2024.

Tabla 6. Espacios referenciados en *Bullfighting* (episodio 06)

Códigos de tiempo	Espacio referenciado
00:00:08:20 – 00:00:15:13	Sevilla (España)
00:11:01:05 – 00:11:11:15	Plaza de toros de Las Ventas de Madrid
00:00:08:20 – 00:00:15:13	Sevilla

Fuente(s): Elaboración propia, 2024.

Como podemos observar, los espacios representados son un mínimo de dos y un máximo de tres, la mayoría de ellos acompañados por explicaciones aclaratorias. Welles no dibuja los lugares con formas detalladas, sino que solo traza líneas representativas que, sin la apoyatura del texto, sería imposible determinar. En el resto de los bocetos no existen referencias a los lugares y el dibujo se concentra en una persona o en un detalle. Esto sucede en algo más de la mitad de las láminas.

Por último, encontramos el espacio verbal, es decir, el referido en la narración de Welles. Estos lugares no encuentran representación física en la pantalla y la mayoría de las veces deben ser deducidos por el contexto histórico (Bordwell y Thompson, 1995). Así, el primer capítulo comienza en Hollywood y se traslada pronto al Gate Theatre de Dublín, donde se desarrolla la mayor parte del episodio. Solo en la última parte cambia brevemente de escenario viajando a Connemara, ciudad al oeste de Irlanda. El segundo capítulo es más copioso en espacios. Empieza otra vez en el Gate Theatre de Dublín durante una representación de *Mogu of the Desert*, y después cambia a la ciudad de Boston, posiblemente al Teatro Colonial donde en febrero de 1939 escenificó su famoso *Five Kings*, montaje que sirvió de base para *Campanadas de Medianoche*. A continuación, se refiere al *Voodoo Macbeth* representado en el Lafayette Theatre del Harlem neoyorquino. Y, por último, nos traslada hasta Río de Janeiro durante las últimas jornadas del rodaje de *It's All True*.

El tercer capítulo es quizá el que menos espacios define. En gran parte del episodio, Welles habla de un país al que «prefiere no nombrar» y deja claro que sus palabras pueden herir susceptibilidades o provocar reacciones en contra. Aun así, se refiere al estado de Georgia (EE. UU.), desde donde parte el veterano de guerra Isaac Woodart Jr. La agresión policial tiene lugar en Batesburg-Leesville, ciudad del estado de Carolina del Sur. Hay referencias a la Guerra del Pacífico, y a Rusia y Montenegro, países donde se requiere un visado para entrar. Habla también de China, de los lugares donde ha tenido oficina y de su última película «rodada en cuatro países diferentes». Sin embargo, el «no espacio» es la nota predominante de una pieza donde, de hecho, Welles reclama una única nacionalidad para la raza humana.

En el cuarto episodio se ubican varias localizaciones. La primera de ellas es la ciudad de Moscú, donde se desarrolla la historia de Houdini en el Kremlin. También se traslada a Londres y a la famosa sala Hippodrome de la sexta avenida de Nueva York. Después, Welles se refiere al *Hamlet* de John Barrymore, que posiblemente corresponde a las representaciones que realizó en el Theatre Royal Haymarket londinense en 1925. En la segunda parte del episodio se introducen dos nuevas anécdotas en otras dos localizaciones diferentes: la primera en Nueva York, más concretamente en Central Park; y la segunda

en el Lejano Oriente, donde su amigo Charles Lederer rueda un documental junto a un general de alto rango. Por último, Welles nos transporta hasta el restaurante Brown Derby de Hollywood, donde cuenta con humor el altercado de John Barrymore con un grupo de turistas. En total son seis localizaciones que convierten a este episodio en el más prolijo en referencias geográficas.

El quinto se centra en la retransmisión de *La guerra de los mundos*, por lo que las localizaciones son limitadas. La principal es el estudio de radio en el Columbia Broadcasting Building de Nueva York, lugar desde donde se emitió la revolucionaria recreación. A partir de aquí nos encontramos con dos grandes bloques: por un lado, el que se deriva de la propia narración del programa; y por otro, el que describe las consecuencias que tuvo en EE. UU. Del primero se citan Jersey City, la primera ciudad destruida por los marcianos, y el planeta Marte, referenciado tanto en texto como en sus dibujos. Del segundo bloque destacan las Black Hills en Dakota, los estudios de la Blue Network donde trabajaba Walter Wincher, el puerto de Nueva York, la casa de John Barrymore en Los Ángeles y un ferry en dirección a Londres procedente de EE. UU. La retransmisión radiofónica durante el bombardeo de Pearl Harbor tuvo lugar en el edificio de la CBS, y la representación de *Danton's Death* en el Mercury Theatre, ambas localizaciones en la ciudad de Nueva York. Queda por identificar el restaurante donde se desarrolla la anécdota del camarero que informa de la invasión extraterrestre a unos adinerados comensales.

El último de los capítulos comienza en Sevilla, aunque Welles no la menciona expresamente. Después se refiere al antiguo Egipto y a las poblaciones bereberes de África, de donde parece que proceden determinadas razas de toro bravo. A continuación, sitúa el arranque de *My Friend Bonito* en una granja al sur de Andalucía, sin especificar el lugar concreto. Hace referencia también al trayecto desde ese criadero hasta Madrid, concretamente hasta la Plaza de Toros de las Ventas. Además, encontramos una breve referencia a México cuando Welles alude a otras versiones de la misma historia. Por último, dentro de la granja donde se cría Bonito, Welles describe dos localizaciones más: los prados de pastos y el terreno donde se ejecuta la «tienta». Por tanto, los lugares mencionados por Welles abarcan cuatro de los cinco continentes. En el siguiente gráfico situamos todos los espacios reales, representados y referenciados (Figura 2):

Figura 2. Localizaciones reales, representadas y referenciadas en *Orson Welles' Sketch Book*



Fuente(s): Elaboración propia, 2024.

Como se puede comprobar, Welles se retrata como un personaje conocedor de múltiples culturas y con un bagaje personal amplio y rico. Se trata de una autoconstrucción que busca legitimar un relato tan subjetivo como poco contrastado, donde apenas hay referencias externas y donde su figura se erige único como soporte epistemológico. De hecho, el abordaje de determinados temas exhibe una manifiesta superficialidad, como cuando se refiere a las diferentes razas de toros bravos o la política aduanera de determinados países. Welles, consciente de esa vaguedad, se retrata como un personaje de mundo, culto y protagonista privilegiado de algunos de los acontecimientos más importantes del siglo XX. Es una autoconstrucción consciente que ya comenzó en sus columnas y programas radiofónicos, pero que tiene su eclosión en el medio televisivo con series como *Around the World with Orson Welles* y *Nella terra di don Chisciotte*.

4. Colocación temporal

Casetti y Di Chio (1991) se refieren al tiempo-colocación como la datación en la que se desarrolla la historia (p. 151). Al tratarse de un relato oral, encontramos dos tipos de tiempo-colocación: por un lado,

el explícito, es decir, el momento en el que se rueda el capítulo y cuando se desarrolla expresamente esa narración oral; y por otro, el implícito o al que hace referencia el relato. La primera es compartida por todos los capítulos y se sitúa en abril de 1955, días en el que se rodó la serie. La segunda es algo más compleja y exige desarrollar un esquema para cada capítulo. Ahí situaremos tanto las referencias temporales a las que alude Welles como aquellas que se pueden deducir de los hechos relatados.

4.1. *The Early Days*

Tras la introducción sobre las «muletas» en el teatro, Welles lleva su narración hacia algún momento en la segunda mitad del año 1939. Hace referencia a su «primera cena en Hollywood» con personalidades de la industria, lo que nos permite deducir que se trata del viaje realizado para negociar su contrato la RKO por dos películas. Welles llegó a Los Ángeles procedente de Nueva York el 20 de julio de 1939 (Leaming, 1986).

Existen dos posibilidades para esa cena que relata a continuación. La primera de ellas, documentada por Patrick McGilligan (2015), tiene lugar tras el estreno de la obra *Ladies and Gentlemen* (1939), dirigida por Charles MacArthur e interpretada por su mujer Helen Hayes. A ella acudió acompañado por John Houseman y su agente Albert Scheider. Después del estreno, se organizó una gala en honor a Helen Hayes presentada por Norma Shearer en el Café Trocadero, un club situado en Sunset Strip. La otra posibilidad es la citada por Clinton Heylin (2006) durante el tiempo que se mantuvo activo buscando contactos en la costa oeste de EE. UU., es decir, desde el 20 de julio de 1939 hasta la firma del contrato con la RKO el 21 de agosto. Según el autor, su primer compromiso social fue en casa de Aldous Huxley el 30 de julio de 1939, donde Welles «fue uno de la docena de invitados que se juntaron para celebrar el cuarenta y cinco cumpleaños del escritor y la finalización de su novela *After Many a Summer Dies a Swam*» (Heylin, 2006, p. 16). Louella O. Parsons, columnista de sociedad de *Los Angeles Examiner*, se refirió a él como un «joven genio que parece concedernos el honor de su presencia» (30 de julio de 1939). Por tanto, se trate de una u otra posibilidad, parece evidente que la anécdota hace referencia a esas primeras semanas en Hollywood.

A continuación, la narración retrocede hasta el 13 de octubre de 1931, fecha del estreno de *Jew Süss* de Hilton Edwards en el Gate Theatre de Dublín. Barbara Leaming (1986) no menciona ninguna de las anécdotas relatadas por Welles, pero sí se refiere la enorme ovación recibida por el joven actor estadounidense. Patrick McGuillian (2015) une dos anécdotas que supuestamente no suceden a la vez: la del espectador gritando «¡eso es una mentira protestante!» y el momento en el que no consigue desenvainar la espada (p. 204). Ambas las sitúa en el cuarto acto, mientras que Welles difiere al situar la primera en el quinto. Simon Callow (1996) también hace referencia al grito del espectador, pero también discrepa al situarla en el segundo acto.

Por último, el capítulo recula unas semanas hasta su llegada a Irlanda procedente de EE. UU. Tras pasar tres o cuatro días en la ciudad portuaria de Galway, y un intento frustrado de viajar a Clifden, la ciudad más grande de la provincia de Connemara, Welles decide comprar un burro y un carro con el que recorrer toda la región. Según McGuillian (2015), «se acercó hasta un pub cercano a por una jarra de Guinness caliente. Vio un carro con un burro y se sintió inspirado» (p. 190). Al parecer intentó comprar el animal, pero, ante la negativa del dueño, buscó en las tiendas cercanas hasta hacerse con otro jumento. Unos días más tarde, emprende ese inspirador viaje que le conecta con la naturaleza más pura. Jornadas después llega a Cliften y vende el burro, dinero que invierte en un billete de autobús a Galway, desde donde viajará hasta Dublín previo paso por las islas de Arán.

Tabla 7. Tiempos referenciados en *The Early Days* (episodio 01)

Códigos de tiempo	Tiempo referenciado
00:00:09:12 – 00:01:58:10	Abril de 1955
00:01:58:00 – 00:04:17:11	Segunda mitad del mes de julio de 1939
00:04:17:12 – 00:11:19:24	Noche del 13 de octubre de 1931
00:11:20:00 – 00:14:42:21	Agosto y principio de septiembre de 1931

Fuente(s): Elaboración propia, 2024.

4.2. Critics

El segundo capítulo comienza en las navidades de 1931, concretamente el 26 de diciembre con el estreno de la obra *Mogu of the Desert*, dirigida por Hilton Edwards, quien además interpretaba el papel principal. La obra no consiguió el favor de la crítica, aunque la interpretación de Welles obtuvo buenos comentarios. El *Iris Times* señaló que el papel era una «fabulosa oportunidad para que el joven actor exhibiera su afinada intuición y portentosa voz» (McGuillan, 2015, p. 212). Sobre la anécdota que narra Welles, Liamóir (1947), codirector del teatro y responsable de la dirección artística de la obra, hace referencia a «varias libras de masilla» que necesitaron para fabricar la nariz postiza de Welles, lo que provocaba que fuera muy inestable (p. 145).

Después, Welles salta hasta «días antes» del 27 de febrero de 1939, fecha del estreno de unas de sus obras más emblemáticas, *Five Kings*, aunque en una versión reducida tras su intento de frustrado de ponerla en marcha un año antes. La narración de Welles nos hace pensar que se trata de un ensayo general unos días antes del estreno, por lo que, pese a que habla de *Henry V*, todo indica que se trata del *Five Kings* de Boston, sobre todo por la referencia a uno de los elementos más distintivos de la escenografía: el escenario rotatorio. Este sistema permitía que «los actores se trasladasen de un sitio a otro, cuando en realidad era el escenario el que se movía y descubría distintos decorados» (Leaming, 1986, p. 176).

A continuación, nos traslada a la preparación y el estreno de *Voodoo Macbeth*, montaje teatral organizado gracias al apoyo del Federal Theatre Project. La noche del estreno fue el 15 de abril de 1936, alzándose el telón a las 21:25 horas en vez de a las 20:45, que era la hora prevista. La razón de este retraso fue la enorme expectación que suscitó el estreno, en el que «se había cerrado al tráfico siete manzanas de la Séptima Avenida y las calles estaban atestadas de mucha más gente de la que cabía en el aforo de 1.223 butacas del Lafayette Theatre» (Leaming, 1986, p. 120). Las críticas fueron mayoritariamente elogiosas. Brooks Atkinson, del *New York Times*, reconoció que la representación había hecho «vibrar al Lafayette Theatre». Burns Mantle del *New York News* alababa la puesta en escena calificándola de «una experiencia teatral espectacular». Robert Garland, del *World-Telegram*, la describió como «excitante y colorida» (Leaming, 1986, p. 121).

Pero el *Voodoo Macbeth* de Welles también recibió críticas desfavorables que no solo vinieron de Percy Hammond, como relata Welles en el episodio. Burns Mantle, del *New York Daily News*, afirmó que se trataba de «una producción bastante rara». John Mason Brown, del *New York Post*, calificó la dirección de Welles como «inepta» y afirmó que la versión era un «asesinato» del clásico de Shakespeare (Leaming, 1986, p. 122). Dos de los biógrafos más importantes de Welles, Leaming y MacGuilligan, hacen referencia a la crítica encendida de Percy Hammond para el *New York Herald Tribune* y la posterior anécdota con Jazbo, el percusionista haitiano que ejecutó el rito vudú. Leaming (1986) narra así lo sucedido:

Encolerizados por las guasas de Hammond, uno de los percusionistas africanos que había contratado Orson para acompañar la cantinela de las brujas, construyó un muñeco vudú que representaba al crítico. (...) La compañía, incluido Orson Welles, se divirtió contemplando a los practicantes de vudú que bendecían sus tambores antes de batirlos entre bastidores durante varios días. Apenas volvió a pensar en aquello hasta que, poco después, se quedó boquiabierto al enterarse de que Percy Hammond acababa de fallecer. (Leaming, 1986, p. 122)

McGuillan (2015) amplía los hechos al afirmar que el crítico murió «diez días después de una neumonía» (p. 349), no horas más tarde como asegura Orson Welles. De hecho, él mismo sonríe al decir que esta historia es «circunstancialmente» cierta, otra evidencia del poco rigor de sus palabras. Como escribe Marguerite Rippey (2018): «las atractivas anécdotas de Orson Welles muchas veces sacrificaban la verdad literal en favor de una buena historia, tanto como esa dominante personalidad que siempre interfiere, con todo conocimiento de causa, en sus historias» (p. 16).

Por último, nos trasladamos al rodaje de *It's All True* en Río de Janeiro. Welles voló a Brasil el 4 de febrero de 1942 y comenzó el rodaje cuatro días después. Su estancia en se prolongó hasta 8 de junio y dejó Brasil el 24 de julio tras un viaje por el sureste del país. Pese a tener bien situadas estas fechas, no encontramos documentación sobre cuándo se produjo la anécdota relatada sobre el maestro vudú y el guion de la película. Ninguno de sus biógrafos la menciona y no existen referencias en la abundante correspondencia que mantuvo con su familia y amigos. De hecho, los pocos investigadores que hablan

de ella se refieren a *Orson Welles' Sketch Book*, por lo que parece un nuevo ejemplo de cómo Welles prima el impacto dramático sobre la veracidad de los hechos.

Tabla 8. Tiempos referenciados en *Critics* (episodio 02)

Códigos de tiempo	Tiempo referenciado
00:00:09:08 – 00:02:25:13	26 de diciembre de 1931
00:02:25:14 – 00:04:33:10	27 de febrero de 1939
00:04:33:11 – 00:11:11:16	Abril de 1936 (estreno 15 de abril de 1936)
00:11:11:17 – 00:14:44:18	Del 8 de febrero al 8 de junio de 1942

Fuente(s): Elaboración propia, 2024.

4.3. *The Police*

El tercer capítulo comienza con el dibujo de Welles en un estudio de radio. Por la narración que le acompaña, se trata de uno de los cinco programas de *Orson Welles Commentaries* en los que denunció la brutal agresión que recibió el veterano de guerra Issac Woodard Jr. Los programas se emitieron el 28 de julio y los 4, 11, 18 y 25 de agosto de 1946, cada uno de ellos con una duración de 15 minutos aproximadamente. Tras esta referencia, Welles retrocede unos meses hasta el 12 de febrero de 1946, fecha en la que se produjo la agresión en Fort Gordon, Augusta (Georgia). Como sabemos, esos cinco programas influyeron para que el 19 de septiembre de 1946, siete meses después del incidente, el secretario ejecutivo de la National Association for the Advancement of Colored People (NAACP), Walter Francis White, se reuniera con el presidente Harry S. Truman para discutir el caso. Al día siguiente, Truman ordenó reabrir el caso a Tom C. Clark, fiscal general de Estado. Esto sucedió finalmente el 26 de septiembre de 1946. Sin embargo, el jefe de policía Lynwood Shull, autor de la agresión, fue declarado no culpable a pesar de haber admitido los cargos.

A partir de este momento el episodio se sumerge en una fase de inconcreción temporal. No hay fechas ni referencias temporales que nos faciliten la fijación de los hechos. El anecdotario cede terreno hacia la reflexión abstracta donde los recuerdos imprecisos se imbrican con proclamas reivindicativas. De hecho, las fechas concretas suponen un problema para ese cometido, por lo que Welles hace un esfuerzo por evitarlos.

Tabla 9. Tiempos referenciados en *The Police* (episodio 03)

Códigos de tiempo	Tiempo referenciado
00:00:08:19 – 00:00:54:16	Finales de julio y agosto de 1946
00:00:54:17 – 00:02:05:20	12 de febrero de 1946
00:02:05:21 – 00:13:59:00	Datación imposible

Fuente(s): Elaboración propia, 2024.

4.4. *People I Miss*

El cuarto capítulo comienza con una descripción de los *teleprompters* manuales. No hay anécdotas que nos sitúen en un momento concreto, sino que simplemente se realiza una descripción del artificio que, como afirma Welles, fue inventado por el propio John Barrymore. A continuación, nos sitúa en la Segunda Guerra Mundial, concretamente durante la filmación de un documental dirigido por Charles Lederer. A pesar de la afirmación de Welles, no se ha encontrado referencia sobre este proyecto. Sus tres únicos créditos como director son *Fingers at the Window* (1942), *On the Loose* (1951) y *Never Steal Anything Small* (1959), y ninguno de ellos es un documental. Sin embargo, sí que sabemos que Lederer fue alistado durante la Segunda Guerra Mundial y que probablemente su participación fuera realizando películas de formación para soldados. Aun así, nos es imposible datar con precisión la anécdota y, sobre todo, saber de qué película habla.

Welles se traslada ahora al Kremlin para relatar la noche en la que Houdini deslumbró a la familia real con sus trucos de magia. No existe documentación que verifique esta anécdota, pero es posible que Welles se basara en el artículo *The Inside Straight*, escrito por Michael MacDougall y publicado el 18 de abril de 1954. El texto describe la estancia de Houdini en Rusia durante cuatro meses en 1903. Tras el

éxito en el Imperial Theatre de San Petersburgo, Houdini es reclamado por el Zar Nicolás II para actuar para él y varios miembros de la familia real (Carnegie, 2012). Allí ejecuta varios trucos, entre ellos el relatado por Welles. Ninguno de los biógrafos de Houdini data con exactitud la anécdota, pero, gracias a unos registros en el Yar Restaurante de Moscú, parece que pudo estar comprendida entre el 4 de mayo y el 4 de julio de 1903 (Kalush y Sloman, 2006). Aun así, Welles confunde fechas, ya que Rasputín, presente también en el relato, no conoció a la familia real hasta 1905 (Cox, 2014).

Las siguientes anécdotas también son difíciles de datar. Welles hace referencia a una charla con el mago chino Long Tak Sam en el camerino de la sala Hippodrome de Nueva York. Una de las pocas referencias a este hecho la encontramos en el volumen *Orson Welles and Roger Hill: a Friendship in Three Acts* (2013) de Todd Tarbox. Sin embargo, aquí no habla de Long Tak Sam, sino de Ching Ling Soo y su enfrentamiento con Ching Ling Foo, por lo que parece que Welles vuelve a mezclar acontecimientos. De hecho, la advertencia que recibe Welles de «practicar un truco miles de veces», McGuillian se la atribuye a Houdini y no a Long Tak Sam. En un viaje en enero de 1925, Dick Welles, padre de Welles, compró unas entradas para ver a Houdini en el Hippodrome de la sexta avenida.

No es posible situar el comentario sobre Carl Bremer, el famoso creador de trucos de magia. Tampoco la anécdota en Central Park cortejando a una joven. De las dos narraciones sobre John Barrymore, solo podemos datar con precisión la referida a su representación de *Hamlet* en Londres. Esta tuvo lugar entre del 19 de febrero hasta el 18 de abril de 1925 en el Theatre Royal Haymarket (Lanier, 2001, p. 5). Sobre la cena en el mítico restaurante Borwn Derby de Los Ángeles solo podemos determinar que se refiere al local situado en Vine Street de Hollywood Boulevard, abierto desde 1929 hasta 1985. El restaurante vivió su máxima plenitud durante de la década de los 50, pero no se ha encontrado documentación con la que ubicar la divertida cena relatada por Welles.

Por tanto, de nuevo, nos encontramos con un episodio de difícil datación, aunque por razones muy distintas al anterior. Las anécdotas relatadas parecen ser una mezcla inconclusa de experiencias personales, lecturas y recuerdos difusos que se entremezclan sin mayor intención que componer un catálogo de las personas que recuerda con nostalgia. De hecho, continuamente hace referencia a la imprecisión del relato con formas como «sea lo que sea lo que pasó» o el empleo de verbos como «pensar», «creer» o «recordar». En definitiva, Welles no esconde la naturaleza difusa del episodio e incluso alardea de ello cuando afirma no necesitar *teleprompter*: «en este programa en particular no necesito esta ayuda ya que invento todo a medida que hablo».

Tabla 10. Tiempos referenciados en *People I Miss* (episodio 04)

Códigos de tiempo	Tiempo referenciado
00:00:08:17 – 00:02:05:01	Actualidad
00:02:05:02 – 00:03:33:21	Segunda Guerra Mundial
00:03:33:22 – 00:03:58:05	Actualidad.
00:03:58:06 – 00:04:50:01	Actualidad
00:04:50:02 – 00:06:48:12	Mayo, junio y julio de 1903
00:06:48:13 – 00:07:15:18	Datación imposible
00:07:15:18 – 00:07:34:00	Datación imposible
00:07:34:01 – 00:10:14:08	Datación imposible
00:10:14:09 – 00:12:40:10	Datación imposible
00:12:41:11 – 00:14:16:17	Del 19 de febrero hasta el 18 de abril de 1925

Fuente(s): Elaboración propia, 2024.

4.5. *The War of the Worlds*

El quinto capítulo se centra en la adaptación radiofónica de *La guerra de los mundos* emitida el 30 de octubre de 1938. El programa se prolongó una hora, desde las ocho de la tarde -hora local en Nueva York- hasta las nueve. A esta franja de tiempo corresponde toda la emisión y las reacciones paralelas, como la del periodista Walter Winchell en una de las cadenas rivales. A esa misma noche corresponde la llamada a filas de los soldados de la marina en Nueva York y la «elegante y exclusiva cena» en la que el camarero describe la invasión a los comensales. También la llamada del vicepresidente de la cadena solicitando que Welles hable con su mujer. Además, encontramos anécdotas supuestamente sucedidas meses después, como cuando encuentran un grupo de cuáqueros refugiados en las Black Hills de Dakota;

o la referida al programa de radio durante la Segunda Guerra Mundial durante el ataque de Pearl Harbor, es decir, el 7 de diciembre de 1941. Más alejada en el tiempo parece esa historia ocurrida en un ferry hacia Reino Unido en el que una pareja le recrimina haber arruinado su luna de miel.

Pese a la fácil datación de mayoría de los relatos, sobre todo los sucedidas en paralelo o poco después de la emisión, es cierto que resulta difícil verificarlos como ciertos. Sí que parece verídica la advertencia de Walter Winchell a sus oyentes (Schwartz, 2015).

Es también cierto que durante el intermedio de la emisión comenzaron a llegar noticias del exterior. Davison Taylor, ejecutivo de la CBS, recibió las primeras llamadas durante esa pausa e intentó detener la retransmisión, pero John Houseman, productor del programa, intercedió para que continuara. A los pocos minutos, varios guardas de seguridad aparecieron en el estudio, aunque ninguno de ellos se atrevió a interrumpir el programa, que se prolongó durante treinta minutos más. También parece cierto que Welles atendió a los primeros periodistas pocos minutos después de las nueve de la noche (McGuillian, 2015, p. 509). Brad Schwartz corrobora este hecho: «uno de los primeros contactos con el exterior vino en forma de manada de reporteros, que los bombardearon con maliciosas preguntas que implicaban la emisión con la muerte de tantas personas como si hubiera sido una pequeña guerra» (Schwartz, 2015, p. 97). También parece verídico que la policía acudió al estudio, aunque la razón fue para proteger al equipo de las múltiples amenazas recibidas (Callow, 1996, p. 404).

Sin embargo, como se ha podido comprobar, el impacto de la retransmisión fue bastante más limitado del que Welles muestra en el capítulo. Joseph Campbell (2010) afirma que «la mayoría de las alarmas fueron aisladas y dispersas, y la mayoría de las veces venían de segunda o tercera mano» (pp. 34-35). De hecho, muchos de los periódicos se vieron incapaces de corroborar los hechos y simplemente aireaban los más vistoso (Schwartz, 2015).

Welles se adscribe a esta estrategia. No existen noticias del grupo de cuáqueros ocultos durante semanas en las montañas de Dakota, ni de la llamada a filas de los soldados de la marina estadounidense. Efectivamente, como afirma Callow (1996), el número de los involucrados fue escaso, creando solo pequeños focos de pánico en zonas muy concretas (pp. 404-405). Aun así, Welles, posiblemente conocedor del impacto real de la retransmisión, aboga por dar continuidad a las primeras noticias y contribuye a perpetuar esa mitología. Welles evita dar datos concretos y no confirma ninguna de sus historias. Como corroboran muchos tabloides de aquella época, el director de *Ciudadano Kane* distorsiona los hechos y contribuye a engrandecer ese *fake news* al servicio de su mesiánica figura. De hecho, a partir de la retransmisión de *La guerra de los mundos*, su popularidad, antes relegada a los circuitos teatrales, creció exponencialmente.

En cuanto a la anécdota del ataque de Pearl Harbor, esta sucedió en 7 de diciembre de 1941 durante la emisión de *The Gulf Screen Guild Theatre: Between Americans* en la CBS. Sin embargo, el programa, escrito por Norman Corwin, no fue emitido durante el bombardeo, como afirma Welles, sino horas más tarde y con la intención de alentar el patriotismo de los oyentes. No podemos datar ni la anécdota del ferry ni la cena de John Barrymore, así como tampoco esa llamada telefónica del directivo minutos después de la emisión. Solo la amenaza de muerte durante el estreno de *Danton's Death* encuentra su eco en la biografía de McGuillian (2015, p. 511), pero parece que su fuente no es otra que el episodio que estamos analizando.

En definitiva, encontramos poca concreción en un capítulo que curiosamente finaliza con un alegato contra los mensajes engañosos de los medios de comunicación. Parece un ejercicio de autoconsciencia donde la hipérbole se eleva como motor de un relato que critica su propia estrategia narrativa. Aun así, Welles trata de imprimir cierta veracidad a su historia al decir: «he escuchado muchas cosas que pasaron; muchas de ellas son difíciles de creer, pero están todas verificadas, y usted puede comprobarlas en un libro de la Universidad de Princeton sobre la histeria de masas». El libro al que se refiere es *The Invasion From Mars: A Study in the Psychology of Panic* (1940) de Hadley Cantril, publicado por la Universidad de Princeton. Se trata sin duda de un estudio valioso centrado en la respuesta conductual hacia aquella emisión. Aunque analiza más de 12.000 periódicos, la mayor parte de la investigación se fundamenta en tan solo 135 entrevistas a testigos y afectados, por lo que su validez científica es limitada. Tal vez por ello, las conclusiones son similares a las propuestas por Welles. Como relata Albert H. Cantril (2017) en el prefacio escrito para la edición de 1966, «es importante destacar que Cantril concluye el libro llamando la atención sobre la importancia de la educación como una forma de ayudar a las personas a desarrollar el juicio crítico esencial para detectar lo que puede parecer una emergencia» (p. 9). Cantril se refiere a la educación y Welles a la capacidad crítica del espectador, pero ambas coinciden en alertar del poder manipulador de los medios de comunicación masiva.

Tabla 11. Tiempos referenciados en *The War of the Worlds* (episodio 05)

Códigos de tiempo	Tiempo referenciado
00:00:09:03 – 00:01:25:08	Actualidad
00:01:25:09 – 00:04:47:05	30 de octubre de 1938
00:04:47:06 – 00:05:15:21	Actualidad.
00:05:15:22 – 00:08:27:10	30 de octubre de 1938
00:08:27:11 – 00:09:13:21	Datación imposible
00:09:13:22 – 00:10:21:00	30 de octubre de 1938
00:10:21:01 – 00:10:41:12	Actualidad
00:10:41:13 – 00:11:59:10	7 de diciembre de 1941

Fuente(s): Elaboración propia, 2024.

4.6. Bullfighting

El capítulo sexto se estructura a través de la ficción *My Friend Bonito* y unos apuntes sobre la tauromaquia. Por ello, pese a un comienzo situado en la contemporaneidad del rodaje y una breve referencia a su intento de convertirse en torero, datado aproximadamente en el mayo de 1933, Welles pronto se sumerge en un relato que podría situarse en cualquier momento de las primeras cuatro décadas del siglo XX.

Tabla 12. Tiempos referenciados en *Bullfighting* (episodio 06)

Códigos de tiempo	Tiempo referenciado
00:00:08:20 – 00:03:37:00	Actualidad y mayo de 1933
00:03:37:01 – 00:14:36:05	Datación imposible.

Fuente(s): Elaboración propia, 2024.

5. Conclusiones

En primer lugar, comprobamos que Welles expone sin tapujos sus opiniones políticas, sociales y artísticas. Temas como el racismo, la manipulación de los medios, la magia o la tauromaquia son tratados siempre desde la propia experiencia y mezclando hechos fabulados con otros directamente extraídos del mundo histórico, aunque siempre con una base documental. La hipérbole se instaura como eje vertebrador de unos relatos que buscan el impacto en el espectador, el constante *cliffhanger* que mantenga la atención sobre unas historias personales plagadas de distorsiones de la realidad. Welles busca la emoción más allá de la fidelidad histórica, apelando siempre a la emotividad.

Además, él mismo se sitúa como materia de sus películas, por lo que las autorreferencias son constantes tanto del campo de lo cinematográfico como de su vida social, política y personal. En Orson Welles' *Sketch Book* observamos una clara intención de «generar explicaciones», por lo que Welles se revela como una «autoridad epistémica que posee conocimientos ostensibles y los imparte al espectador» (Plantinga, 1997, p. 110). Estamos ante una voz formal que dispone «proposiciones más abstractas que tienen que ver, por ejemplo, con estándares de moralidad, religión, los orígenes del universo, sistemas políticos y el alcance de los efectos del racismo» (Plantinga, 1997, p. 111). Es decir, Welles exterioriza una explicación interrogativa basada en un sistema de creencias que parte y termina en su figura.

Por otro lado, la utilización de esta voz formal sugiere otra idea crucial: la función docente. Welles comparte información con la intención de orientar al espectador. Con este propósito, presenta una narrativa que, según lo señalado por Plantinga (1997), «no se refiere a la exactitud o verdad del discurso» (p. 112), sino a la intuición de que no se nos está engañando. La situación de «igual» genera la suposición por parte del espectador de que Welles no está mintiendo, o al menos no lo hace de manera deliberada, por lo que mantiene íntegra su función docente. Este efecto se ve reforzado por la elevada expresión verbal del discurso, dando la impresión de que no se oculta información al espectador. «La voz formal es altamente comunicativa y rara vez retiene información pertinente (...), por lo que construyen un discurso que se hace evidente para el espectador» (Plantinga, 1997, p. 112).

Derivado de esto, la mayoría de los capítulos se manifiestan como formas no narrativas a medio camino entre lo categórico y lo retórico: por un lado, diseccionan un acontecimiento o hecho en partes

y lo someten a análisis; y por otro, ese análisis confluye en un acto persuasivo hacia una determinada convicción o creencia. No siempre hay una intención de impulsar una acción en el espectador, pero sí una búsqueda de adscripción hacia su ideario personal, ejemplificado en el espacio representado y la colocación temporal de los relatos. En todos los casos, Welles se erige como agente catalizador que determina una focalización óptica, cognitiva e ideológica (Casetti y Di Chio, 1990), provocando que él mismo sea la principal fuente epistemológica del relato a través de una autorreferencia continua. Sin embargo, esta superioridad epistémica se trata de enmascarar con la escenificación de una conversación entre iguales. Welles se esfuerza en mostrarse cercano al espectador creando una falsa ilusión de intimidad y cercanía.

También se puede concluir que tanto el espacio representado como la colocación temporal de las piezas supone la plasmación de otra de las características más determinante de su televisión: el flujo mental. Esta «forma que piensa» tiene tres características: primero, se trata de un acto inmediato pero que busca constantes ligaduras en la forma pretérita; segundo, brota de forma aparentemente desordenada sin seguir un flujo cronológico, sino por agrupación de ideas y conceptos; y tercero, se trata de un acto individual e intransferible, es decir, un acto reflexivo donde un individuo busca soluciones hacia un problema que surge de su propia naturaleza. Además, este acto de autorreflexión tiene cierta proyección hacia el futuro, donde no solo actualiza el pasado de forma espontánea y personal, sino que lo proyecta mediante la demanda de adscripción al espectador. La autorreferencia se convierte de nuevo en una estrategia para conseguir la implicación del receptor en el mensaje.

6. Discusión

Tras estas conclusiones derivadas del análisis de contenido, podemos comprobar que existen múltiples concomitancias entre *Orson Welles' Sketch Book* y lo que se conoce como narrativa youtuber. En primer lugar, y tal como afirman múltiples investigadores (Sabich & Steinberg, 2017; Tapia y Rivera-Rogel, 2020), las estrategias autorreferenciales son una de las más empleadas por este tipo de creadores. Esta búsqueda en el «yo pretérito» se ejemplifica también con cierta tendencia a la exageración y la hipérbole, estableciendo un vínculo más emocional que racional con el espectador (Cocker y Cronin, 2017; Hidalgo-Marí y Segarra-Saavedra, 2017; Jerslev, 2016; Peltari, 2022). Esto se da incluso en aquellos youtubers especializados en contenidos científicos (Vera y Roca, 2019), lo que evidencia que mantener el vínculo con la audiencia se erige como máxima aspiración del relato.

De igual modo, esta carga epistemológica recae casi en exclusiva en el creador de contenidos. El conocimiento parte y termina en la figura protagónica del youtuber, autorretratado a través de su experiencia personal (Scolari, 2009). Todo este conocimiento personal parte de la autorreferencia, pero se distorsiona para fomentar la carga emocional del relato. Además, muchas de las investigaciones sobre este tipo de narrativa concluyen que existe una intención de adscripción a su mensaje a través de una estrategia retórica y apelativa individualizada (Cocker y Cronin, 2017). Por ello acuden, al igual que realiza Welles en esta serie de 1955, a una posición de «igual» hacia el receptor (Scolari 2008; Lange, 2007), donde la interactividad -en este caso real- se escenifica como fin último de una retroalimentación que a veces esconde una finalidad comercial (Burgess y Green, 2009; Genz, 2015; Han, 2020).

Por último, la idea de «flujo mental» se manifiesta como una estrategia común en muchos creadores de contenido (Scolari, 2009). Las reflexiones y anécdotas brotan de forma supuestamente espontánea para crear un clima de confianza y cercanía (González et al., 2020). Es ahí donde aparece la persuasión y la adscripción, dos de los objetivos de este tipo de productos audiovisuales.

Referencias

- Bordwell, D. & Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Paidós.
- Burgess, J. y Green, J. (2009). *YouTube: Online Video and Participatory Culture*. Polite Press.
- Caballero-Gálvez, A., Tortajada, I., & Willem, C. (2017). Autenticidad, marca personal y agencia sexual: el posfeminismo lésbico en Youtube. *Investigaciones Feministas*, 8(2), 353-368. <https://dx.doi.org/10.5209/INFE.55005>
- Callow, S. (1996). *Orson Welles, Volume 1: The Road to Xanadu*. Vintage.
- Callow, S. (2015). *Orson Welles, Volume 3: One Man Band*. Vintage.
- Campbell, W. J. (2010). *Getting it wrong: ten of the greatest misreported stories in American journalism*. University of California Press.
- Cantril, H. (1940). *The Invasion from Mars: A Study in the Psychology of Panic*. Piscataway.
- Carnegie, D. (2012, 10 de marzo). New Twists on Houdini's Russian Tour. *The Magic Detective Blog*. <https://www.themagicdetective.com/2012/03/new-twists-on-houdinis-russian-tour.html>
- Cascajosa Virino, C. C. & Zahedi, F. (2016). *Historia de la televisión*. Tirant humanidades.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Como analizar un film*. Paidós.
- Cerf, B. (1948). *Shake Well Before Using: A New Collection of Impressions and Anecdotes, Mostly Humorous*. Simon and Schuster.
- Cobos, J. (1993). *Orson Welles: España como obsesión, Vol. II*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Cocker, H. L., y Cronin, J. (2017). Charismatic authority and the YouTuber: Unpacking the new cults of personality. *Marketing theory*, 17(4), 455-472.
- Cox, J. (2014, 1 de septiembre). Fact checking history's Houdini. Part One. *Wild About Harry*. <https://www.wildabouthoudini.com/2014/09/fact-checking-historys-houdini-night-one.html>
- Faus Belau, A. (1995). *La era audiovisual. Historia de los primeros cien años de la radio y la televisión*. Ediciones Internacionales Universitarias.
- Gallop, A. (2011). *The Martial are coming: The True Story of Orson Welles' 1938 Panic Broadcast*. Amberley.
- García-García, F., y Gil-Ruiz, F.J. (2018). 'Youtubers', mundos éticos posibles. *Index Comunicación*, 8(2), 151-188. <https://journals.sfu.ca/indexcomunicacion/index.php/indexcomunicacion/article/view/382>
- Genz, S. (2015): My Job is Me. Postfeminist celebrity culture and the gendering of authenticity. *Feminist Media Studies*, 15(4), 545-561. <https://doi.org/10.1080/14680777.2014.952758>
- Gómez-Pereda, N. (2014). *YouTubers: fenómeno de la comunicación y vehículo de transmisión cultural para la construcción de identidad adolescente*. Universidad de Cantabria. <https://goo.gl/pEYLq>
- Han, B. (2020). How do YouTubers make money? A lesson learned from the most subscribed YouTuber channels. *International Journal of Business Information Systems*, 33(1), 132-143.
- Heylin, C. (2006). *Despite the System: Orson Welles Versus the Hollywood Studios*. Chicago Review Press.
- Hidalgo-Marí, T., y Segarra-Saavedra, J. (2017). El fenómeno youtuber y su expansión transmedia. Análisis del empoderamiento juvenil en redes sociales. *Fonseca, Journal of Communication*, 15(15), 43. <https://doi.org/10.14201/fjc2017154356>
- Jerslev, A. (2016). Media times| in the time of the microcelebrity: celebrification and the YouTuber Zoella. *International journal of communication*, 10, 19.
- Kalush, W. y Sloman, L. (2006). *The Secret Life of Houdini: The Making of America's First Superhero*. Simon and Schuster.
- Laffond, J. C. R., Galán Fajarlo, E. y Moraga, Á. L. R. (2014). *Historia de los medios de comunicación*. Alianza Editorial.
- Lange, P. (2007). Commenting on Comments: Investigating Responses to Antagonism on YouTube. *Society for Applied Anthropology Conference*. <https://goo.gl/Kbjq2q>
- Lanier, D. (2001). The Idea of a John Barrymore. *Colby Quarterly*, 37(1), 5.
- Leaming, B. (1986). *Orson Welles*. Tusquets Editores.
- Liammóir, M. M. (1947). *All for Hecuba: An Irish theatrical autobiography*. Methuen.
- Linne, J. (2016). La «multitud»: performances íntimas en Facebook de adolescentes de Buenos Aires. *Estudios Sociológicos*, 34(100), 65-84. <http://dx.doi.org/10.24201/es.2016v34n100.1389>
- Márquez, I., & Ardèvol, E. (2018). Hegemonía y contrahegemonía en el fenómeno youtuber. *Desacatos*, (56), 34-49. <https://doi.org/10.29340/56.1876>
- McGilligan, P. (2015). *Young Orson: The Years of Luck and Genius on the Path to Citizen Kane*. HarperCollins.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Paidós.

- Pelttari, S. (2022). Emotional self-disclosure and stance-taking within affective narratives on YouTube: A qualitative case study of four Spanish YouTubers. *International Journal of Language and Culture*, 9(2), 292-321.
- Plantinga, C. (1997). *Rhetoric and representation in non-fiction film*. Cambridge University Press.
- Renov, M. (1993). *Theorizing Documentary*. Routledge.
- Ripppy, M. (2018). The death of the Autor: Orson Welles, Asadata Dafora, and the 1936 Macbeth. En J. N. Gilmore y S. Gottlieb, *Orson Welles in Focus: Texts and Contexts* (pp. 11-33). Indiana University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt21215qj.10>
- Sabich, M.A., y Steinberg, L. (2017). Discursividad youtuber: Afecto, narrativas y estrategias de socialización en comunidades de Internet. *Revista Mediterránea de Comunicación*, 8(2), 171-188. <https://cutt.ly/WggJlkw>
- Sarmiento, Á. G. (2023). Contexto, narración y estilo en «Orson Welles' Sketch Book». En X. M. Morales *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.
- 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.
- Schwartz, A. B. (2015). *Broadcast hysteria: Orson Welles's War of the Worlds and the Art of Fake News*. Macmillan.
- Scolari, C. (2008). *Hipermediaciones. Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva*. Gedisa.
- Scolari, C. A. (2009) The grammar of hypertelevision: An identikit of convergence-age fiction television (or, now television simulates new interactive media). *Journal of Visual Literacy*, 28(1), 28-49.
- Tapia, R. C., y Rivera-Rogel, D. (2020). Una mirada a los youtubers de la Comunidad Andina. *Revista Ibérica de Sistemas e Tecnologías de Informação*, (E35), 377-389.
- Tarbox, T. (2013). *Orson Welles and Roger Hill: A Friendship in Three Acts*. Bear Manor Media.
- Tomás, J. C. Z., y Marín, D. R. (2020). El movimiento youtuber en la divulgación científica española. *Prisma Social*, (31), 212-238.
- Vera, J.J. y Roca, D., (2018). Creación de la marca personal del divulgador científico a través de la web. En J. L. Zurita, J. Serrano-Puche y M. Gil Ramírez (Eds.). *Comunicación periodística ante los nuevos retos* (pp. 507-522). Gedisa.
- Walters, B. (2009, 17 de diciembre). 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.