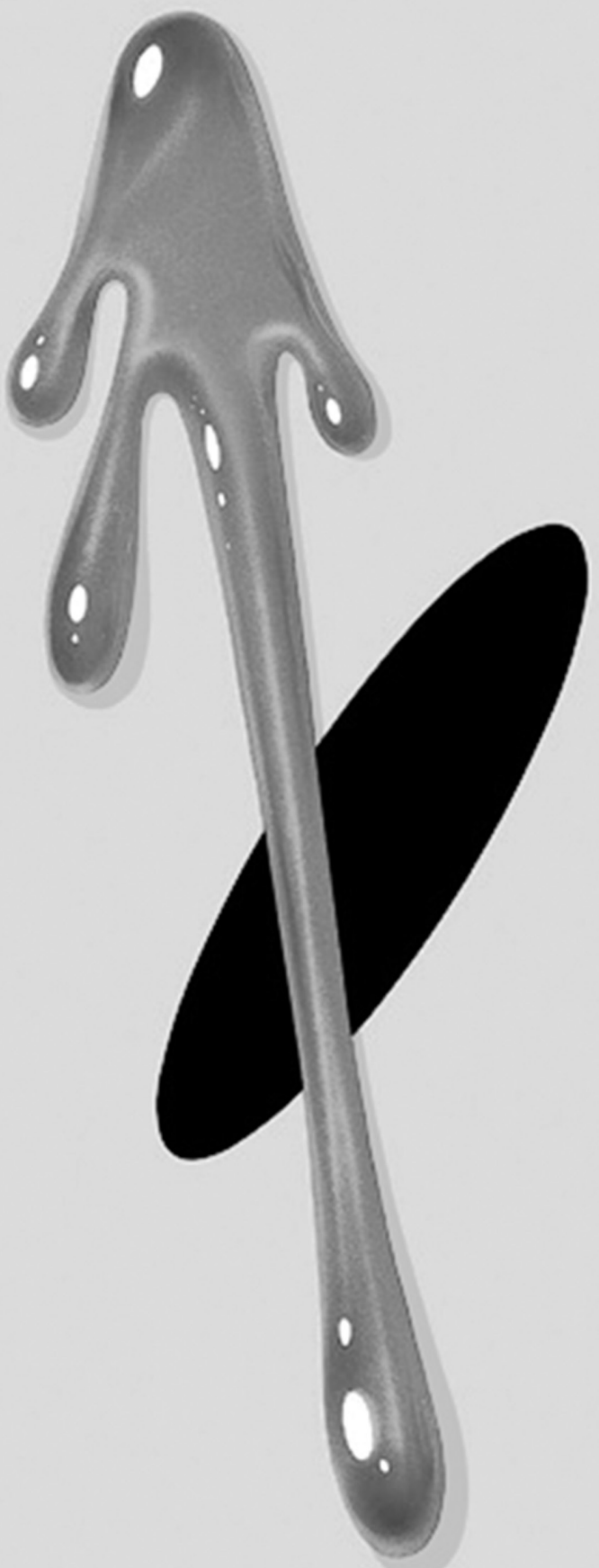


WACHE
NE
M





Watchmen

El post-héroe

A pesar de su posterior desarrollo y repercusión, los comienzos de la calificada hasta la saciedad como “la mejor novela gráfica de todos los tiempos”, fueron cualquier cosa menos ambiciosos. En el ecuador de la participación de Moore en *La cosa del pantano*, irrumpió la noticia de que DC había comprado los héroes de Charlton Comics: Captain Atom, Blue Beetle, Thunderbolt, Question, Peacemaker y Nightshade. Ante este acontecimiento, al británico le entraron ganas de adueñárselos en una serie limitada que no debiera nada a otras líneas narrativas de la casa DC. El propósito fundamental del guionista al elaborar un arco argumental con aquel grupo era en principio bastante pobre, y consistía en establecer un vínculo con los lectores basado en la nostalgia de aquellos casi olvidados personajes de los años 60. La novedad aportada sería un tratamiento sumamente realista, alejado en todo lo posible de la ciencia ficción más o menos verosímil que encontrábamos en los dos primeros libros de *Marvelman*. “Creo que mi idea original empezó con la imagen del cuerpo muerto de Shield, extraído de un río en alguna parte. Aquel sería el detonante de una especie de trama de misterio”, recuerda el autor. Sus propósitos con respecto a los viejos héroes de Charlton darían en saco roto, debido a que según sus planes, el experimento se saldaría con la muerte de un par de héroes a los que DC no deseaba renunciar. Sin embargo Dick Giordano, director editorial de DC en aquel entonces, que también lo había sido de Charlton –y en cierto modo su trabajo en la pequeña editorial había preludiado la modernización de los héroes que estaba teniendo lugar en la *mayor*–, animó a Moore y Gibbons a que inventaran nuevos personajes inspirados en aquellos, algo que chocaba con los fundamentos nostálgicos de las intenciones originales de nuestro autor.

Apenas tres de aquellos héroes, Captain Atom, Blue Beetle y Question, presentados en sociedad con su participación en *Crisis en Tierras*



Lápices y tinta de Dave Gibbons para los seis de *Watchmen*.

Infinitas como integrantes de una improvisada Tierra-4, conocerían un renovado éxito en los números de DC dedicados a sus correrías. Moore por su parte, haciendo uso de una artimaña similar a la que tantos años antes pusiera en marcha Mike Anglo al crear a Marvelman alterando superficialmente al Capitán Marvel, iniciaría con Gibbons un proceso de reconstrucción de los personajes de Charlton. De esa forma Captain Atom sería rebautizado como Dr. Manhattan, Blue Beetle cambiaría su disfraz por el de Búho Nocturno, Question acabaría por convertirse en Rorschach, Peacemaker en El Comediante, Thunderbolt en Ozymandias y Nightshade en Espectro de Seda. Los cambios, al contrario que en el caso del héroe re-creado por Anglo, terminarían por enriquecerlos enormemente, en gran parte por el obligado ejercicio de prospección dramática, que a su vez los despegaba de todo aspecto preconcebido y ofrecía una libertad mucho mayor a un Moore, recordemos, nada amigo de contradecir líneas narrativas previas.

Conforme nuestro autor desarrollaba nuevos personajes en el tapiz realista que había planeado para ellos, iría entendiendo las posibilidades de un tratamiento de los superhéroes nunca antes contemplado, más cercano de lo previsto al *spaghetti western*: al fin y al cabo, al igual que en el género cinematográfico, aquí los villanos-indios están en segundo término, y el conflicto ocurre entre los supuestos héroes-cowboys. Si bien antes que él Stan Lee había sentado las bases del elemento cotidiano del superheroísmo en las relaciones entre personajes que encontrábamos en sagas como *Los 4 Fantásticos* o *Spiderman*, Moore sentía que no se habían ex-

plotado en toda su intensidad los efectos que podría causar la presencia de un individuo realmente extraordinario entre personas vulgares, como son los casos de Ozymandias, alias de Adrian Veidt, asombroso ejemplar

humano cualificado para utilizar el 100% de su área cerebral, y del Dr. Manhattan, ser inmortal fruto de un accidentado experimento, capaz de alterar a voluntad cualquier estructura desde su base atómica. Así pues, con la cabeza más en Phillip K. Dick y J. G. Ballard que en otra cosa, el guionista se dispuso a hacerse preguntas sobre las consecuencias políticas, sociales y económicas de los fenómenos heroico y superheroico, hasta el momento tratados –en ese sentido– indistintamente. El *what if* hizo un rompimiento de gloria: ¿qué sería del mundo si a determinados individuos les diera por disfrazarse a la usanza de héroes de cómic e impartir justicia en sus respectivos barrios? Lo que en principio sería un inofensivo complemento a la acción policial podría crecer hasta convertirse en un acicate publicitario atractivo para el gobierno, que no dudaría en incluirlo en sus planes de política exterior. Aquella premisa desde luego sólo sería el principio de un enciclopédico tratado sobre la condición humana con pretensiones existenciales, con su símbolo más evidente en el protector, el vigilante, como figura imprudente ya desde lo extremo de su compromiso. Si según la famosa cita de Benjamin Parker, “Un poder conlleva una responsabilidad”, Moore daba un paso más allá, mostrándonos qué conllevaba aquella responsabilidad.

La coralidad de la historia alimenta precisamente aquel concepto, en el diseño de un conciso caleidoscopio de enfoques que implican posturas no precisamente opuestas ante la justicia y el orden, sino compatibles en determinados puntos y divergentes en otros tantos. Las posibles clasificaciones y rankings de personajes se multiplican exponencialmente, pero no es difícil distinguir las facetas de una moral superhumana en tres columnas bien definidas: Dr. Manhattan, Ozymandias y Rorschach. Así, el positivismo radical del Dr. Manhattan, presente en su percepción puramente material de la vida y la muerte –llega a declarar que la vida es un fenómeno sobrevalorado, dado que “*Un cuerpo vivo y un cuerpo muerto*



El Dr. Manhattan, en una ilustración de Dave Gibbons para la edición francesa.

contienen el mismo número de partículas" (cap. 1, p. 21)–, le condena a un progresivo alejamiento de su relación con las personas, algo que podría confundirse con objetividad si no fuera porque deviene un total desinterés ante los asuntos humanos. Al igual que la cosa del pantano, con la que comparte similares orígenes –en ambos casos la conciencia humana superviviente en un terrible altercado recompone un cuerpo humanoide valiéndose de los elementos a su alcance–, el Dr. Manhattan puede

considerarse un Elemental, pero en franca diferencia con aquella, su naturaleza está ligada al aspecto cuántico de las cosas y no al espiritual, que en *Watchmen*, como no podía ser de otra forma, es directamente obviado. Él es en sí mismo, además de una encarnación del poder –como demuestran los avances tecnológicos que hace posibles, y las convulsiones teóricas al respecto de la Guerra Fría que suscita su mera nacionalidad estadounidense–, un símbolo del abismo de la materia, y mientras la existencia de Swampy queda asociada siempre a un cierto optimismo, la de Manhattan nos deja un poso de inquietud ante el misterio de la existencia, a la que, como queda claro en el capítulo *El relojero* (cap. 4), él mismo es incapaz de encontrar sentido. Su relación con las mujeres, emocionales por naturaleza, es significativa en este aspecto, ya que está imposibilitado para comprenderlas tanto como para entender el fenómeno de la creación, al que ellas se encuentran íntimamente ligadas. Así, en su orden mental posterior al accidente –un accidente, y no una elección personal, que da lugar

a un nuevo orden a través de un proceso de sacrificio y dolor extremo, relacionable con el concepto de heroísmo post-cristiano y con la misma conclusión destructiva-constructiva del plan de Ozymandias–, la naturaleza humana se opone en muchos sentidos a la lógica, como se deduce del hecho que desencadena la ruptura con su esposa: al multiplicarse para intentar la recreación de una fantasía ella sentirá un terrible rechazo, confirmado cuando descubra que simultáneamente una tercera copia de su marido trabajaba en un pequeño laboratorio cercano. El episodio es, desde su punto de vista, empíricamente lógico y coherente con su con-



Página montada y firmada por los dos autores.

cepto simultáneo del tiempo –si tiene la capacidad de la multilocación no hay necesidad de realizar una sola actividad cada vez–, pero la inseguridad humana ante lo no reconocible provoca el extrañamiento, algo que por otra parte el Dr. Manhattan sólo experimenta ante la única pregunta que cabe en una mente que tiene todas las respuestas sobre lo material: ¿Por qué?

Cuando ni el mismo Dios –o algo tan parecido a él que no es diferenciable– es capaz de encontrar respuesta a la gran pregunta, es hora de empezar a preocuparse... o de dejar de hacerlo. El Dr. Manhattan, inevitablemente, opta por la segunda opción, y se hunde cada vez más en el vacío de la existencia. Se despoja de las ropas que el gobierno le sugiere –y que le emparentan con una especie de ridículo hombre-bala, bastante significativo sin embargo si tenemos en cuenta su función mili-

tar–, crea su propio emblema según el símbolo del hidrógeno –base del orden periódico de los elementos, presente en un 75% de la materia universal–, y va dejando de ser la persona –Jon Osterman– para convertirse en el personaje –Dr. Manhattan–, en realidad un icono inquietantemente humanoide de la nada más absoluta. Renuncia a su mujer, a su país, a sus recuerdos, quizá porque nunca fueron su mujer, su país y sus recuerdos, quizá porque sólo son ilusiones –máscaras– de una materia que para justificarse busca desesperadamente ataduras con lo inmediato. Quizá la materia responde a aquel “¿Por qué?” con un sencillo juego de espejos: “¿Y por qué no?”.

El único superhombre –que no superhéroe– de *Watchmen*, da paso en un escalafón más próximo a la humanidad a Ozymandias, el superdotado Adrian Veidt, emblema ario de la unión perfecta de heroísmo y villanía. Descrito en torno a los cánones clásicos –proporción, magna-



Esbozo de un temprano Dr. Manhattan.



Ozymandias, en una ilustración de Dave Gibbons para la edición francesa.

nimidad, prudencia-, y a los exponentes afectivos actuales –vegetarianismo, pacifismo, progresismo–, su rostro real, una vez retirada la última máscara y desvelado su plan para salvar el mundo a costa de sacrificar a la mitad de Nueva York, arroja una *aterradora simetría* que concilia la dualidad de Hyde y Jeckyll, en el descubrimiento de una mente desviada y consecuencialista, capaz de incurrir en el opuesto literal a sus principios para la conquista de sus fines. La naturaleza metafórica del nudo gordiano, descrito como el mayor enigma del mundo antiguo y traducible a la inabarcable densificación de intereses y conflictos del mundo moderno, queda resuelta por Veidt en una exaltación del pensamiento lateral por sí mismo, sin guía ética que lo sostenga. La violencia del mandoble de Alejandro Magno que parte en dos el nudo, resuelve el enigma sin resolverlo, elevando a su imprudente ideólogo como

a Ícaro en un funesto batir de alas para sortear los caminos intrincados del laberinto. Permitiéndose esta licencia Ozymandias toma la expeditiva decisión de un dios clásico, pero el humano Adrian Veidt nunca podrá valorar lo acertado de su iniciativa; de ahí que pregunte angustiado al Dr. Manhattan como humano, y este le responda como dios, en uno de los más contundentes diálogos de la obra:

Veidt: *Jon, espera, antes de que te marches... He hecho lo correcto, ¿verdad? Al final todo ha salido bien.*

Dr. Manhattan: *¿Al final? Nada acaba, Adrián. Nada termina jamás.* (cap. 12, p. 27).

El infierno moral de Veidt, sin embargo, es sólo un efecto privado, porque objetivamente es imposible tomar partido en su elección: es el mayor terrorista de la historia, pero también el salvador del mundo. Es el destructor de los miedos palpables del pasado, pero también el artífice de miedos mucho más abstractos e imprevisibles. Es el mayor filántropo, ya que se inviste forjador de una utopía inigualable, pero también el mayor

misántropo, ya que sólo la absoluta desconfianza en el ser humano puede orientar semejante alternativa. Asume el mando en lo que llama la expulsión de las tinieblas del corazón de los hombres, pero consciente del cariz esencial de sus actos se autoproclama villano, y llega a envanecerse en su maldad desmesurada cuando Dreiberg intenta evitar sus planes:

Dan, no soy un villano de los seriales de Republic. ¿En serio crees que os iba a explicar mi golpe maestro si quedase la más leve posibilidad de que pudierais alterar el resultado? Lo hice hace treinta y cinco minutos. (cap. 11, p. 27).

Al igual que los nazis ocultaban las obras de arte vanguardistas en almacenes sellados, mientras basaban su estética popular en un principio propagandístico de formas clásicas, Veidt esconde bajo la alfombra –enmascara– las raíces del holocausto, dejándolo arrastrar por una *demencia racionalizada* para obtener una imagen convencional de orden –no por nada Moore se refiere al efecto de su efígie como “El fascismo de la belleza”–. El mensaje es diáfano: en cualquier momento, de cualquier día, una gigantesca criatura alienígena puede aparecer en algún punto de la ciudad, matando o lisiando irreparablemente a millones de personas. ¿Acaso hay algo más relativo que la tranquilidad una vez ha ocurrido algo tan improbable? De tal situación surge un orden físicamente proporcionado y estable, aunque basado en la desproporción y la inestabilidad ocasionadas por el miedo a la cualidad relativa del universo y la existencia. Una toma de conciencia del caos original que a la vez tiene su reverso –su simétrico– en la falacia misma del suceso, dirigida por una mano consciente en función de un plan meditado al milímetro.

Por su parte la superhumanidad de Rorschach no se encuentra en su físico ni en su inteligencia, sino en la postura inquebrantable, inmortal, de unos principios morales supuestamente eternos. Pero es importante distinguir claramente entre Rorschach y Walter Kovacs, porque no es Kovacs el superhumano, sino el enmascarado.



Ozymandias interpreta los monitores como el lector hace con las viñetas del cómic.



Rorschach, en una ilustración de Dave Gibbons para la edición francesa.

En el episodio del descubrimiento de la niña descuartizada en los años 70 (cap. 6, pp. 18-21), Kovacs mira cara a cara al abismo, y en él descubre la débil naturaleza moral del hombre, resquebrajada por su capacidad depredadora con una insoportable facilidad y en un contexto espantosamente cotidiano. Avergonzado e incapaz de luchar como hombre, convierte su máscara en rostro para combatir el horror como símbolo. De ahí que no rija su comportamiento por gobiernos y leyes provisionales –su militancia a pie de calle nos sugiere que hace caso omiso de la ley Keene–, sino que se aferra a un código deontológico inalterable que no da cabida a la moral situacional, lo que derivará en una firme oposición al plan maestro de Ozymandias, aun cuando con ello se convirtiera él mismo en villano autor del verdadero fin del mundo. Su actitud arroja una proposición moral tan sólida como inquietante: si el ser humano

no puede basar su supervivencia en la verdad, entonces no merece vivir. Rorschach es el lado oscuro de V, tan oscuro que la distinción entre héroe y terrorista, en cierta forma como en el caso de Veidt, se hace en esta ocasión imposible –el terrorismo de ambos, a diferencia del de V, no es contra el Estado, sino contra los males que ese Estado no es capaz de resolver–. En el sentido estructural es el héroe indiscutible del *comic book*: con él se abre la aventura, es él quien investiga la mano en la sombra tras la desaparición de los vigilantes –primero guiado por un instinto conspiranoico propio de la derecha radical, y posteriormente por la certeza de las pruebas–, y es el único que se opone a los designios del supuesto villano, Ozymandias, en el clímax final; sin embargo, en el sentido dramático es un asesino en serie racista y homófobo, que emplea una fórmula extrema en la impartición de la justicia, consistente en la eliminación despiadada de todo aquel que se oponga al orden clásico de las cosas. Un carácter contradictorio que queda reforzado con algunas de sus no muy edificantes apreciaciones, sobre el escenario urbano que identifica con sus dominios:

A mis pies, esta horrible ciudad, grita como un matadero lleno de niños subnormales. Nueva York. (cap. 1, p. 14)

Rorschach odia a la misma corrupta sociedad a la que desea salvar, convirtiéndose en una auténtica paradoja que patrulla las calles de noche, a la caza de individuos tan perturbados como él, deslizándose entre las sombras como una sucia rata rabiosa dispuesta a asestar una dentellada a quien le dé motivos para hacerlo. En efecto, Rorschach piensa que la justicia es el fin, pero en realidad ignora que para él sólo es el medio de diseminar su odio hacia la inmensa complejidad que le rodea,¹ ignorante asimismo, como estructura social funcional, como organismo con ambiciones y destinos autogenerados, de que en realidad no es más que una inabordable nada.

La representación más clara de las contradicciones que alimentan al personaje de Rorschach se encuentra en el propio tejido blanco que le sirve de máscara, cuyo fluido negro interno se mueve sin más patrón que su simetría, proporcionando al utilizarla como rostro, una declaración de intenciones inspirada en una visión del mundo en blancos y negros, pero al mismo tiempo con una precisa conciencia del caos. Encontramos de nuevo este sistema visual de enfrentamiento en la oposición dialéctica entre Rorschach –blanco– y el psicólogo de la prisión –negro–,



Lápices de Gibbons para el primer número.

en una reasignación de las connotaciones que se asocian a estos colores: aquí el blanco será el signo del horror, y el negro el de la conciliadora y civilizada placidez burguesa, pacientemente conquistada, y violentamente zarandeada en el ejercicio de empatía propio del trabajo con el paciente, como la propia sustancia líquida en la máscara del pseudohéroe.

Es interesante apreciar que las relaciones del Dr. Manhattan, Rorschach y Ozymandias con sus disfraces son indicativas de sus actitudes

¹ La reacción de Rorschach a su entorno en este sentido no dista mucho de la ejercida por Adrian Veidt: el asesinato del Comediate, como bien expone Rafael Marín en su imprescindible *W de Watchmen*, no es más que *rencor disfrazado de altos ideales*. Sólo cabe pensar que la diferencia entre ambos vigilantes radica en el nivel de consciencia de ese disfraz.

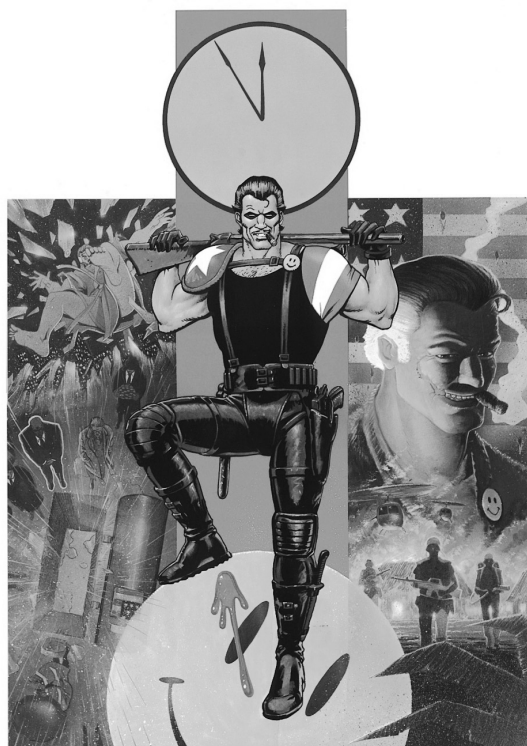


Kovacs muestra su rostro para morir como hombre, y no como símbolo.

ante la vida y la justicia: el primero se desnuda, el segundo se cubre y el tercero se descubre cuando le conviene. Pero si hay un elemento común y trascendente en estos tres representantes de la superhumanidad es la inexistente relación con el sexo opuesto. En el caso del Dr. Manhattan debido a su distanciamiento de la esencia humana, en el de Rorschach por su carácter agrio y su nauseabundo aspecto, elementos acaso inconscientemente desarrollados para evitar cualquier acercamiento femenino, tras el trauma infantil del descubrimiento de su madre en ejercicio de la prostitución, y en el de Ozymandias por motivos no demasiado claros, teniendo en cuenta sus excelentes condiciones físicas. Rorschach llega a barajar en el primer capítulo la carta de su posible homosexualidad, aunque todo apunta a una asexualidad conscientemente autoimpuesta debido a su extraordinaria supremacía sobre cualquier otro ser humano. En este sentido, la diferencia con la sección humana de los héroes de *Watchmen* –también compuesta por tres vigilantes en este caso: Búho Nocturno (Daniel Dreiberg), Espectro de Seda (Laurie Suspeczyk) y el Comediente (Edward Blake)– es evidente: es precisamente un insoslayable factor sexual el que gestiona sus acciones. Sexo como culmen vital, como acción-reacción última, como detonante del –en palabras del Dr. Manhattan– “milagro termodinámico” que es la vida. Sexo relacionado con la inseguridad humana, como se desprende de las dudas sobre la pérdida del atractivo de las sucesivas mujeres del Dr. Manhattan, o del infructuoso primer encuentro erótico entre Búho Nocturno y Espectro

de Seda, apuntalado, para mayor frustración de la parte masculina, con la imagen televisiva del superhombre Ozymandias ejecutando atléticas piruetas, en el marco de una pantalla de morfología similar al ojo de Archie que abre el capítulo (cap. 7, pp. 14-15); de la misma forma, la violenta voracidad sexual del Comediate supone acaso la única forma que conoce de comunicarse íntimamente con una humanidad a la que cree detestar, y cuyo amor por ella sólo consigue entender al descubrir los planes de Ozymandias.

Así como Rorschach no era un ultraderechista al uso, Edward Blake dista mucho de ser la caricatura del republicanismo que suele advertirse.² Si Blake es caricatura de algo –o pretende serlo– es de las circunstancias que rodean su vida. De él podría decirse que es un arribista que hace lo que le conviene en cada caso, cambiando de camisa por encima de cualquier principio, pero también una marioneta consciente de sus hilos que, al contrario que el espartano Rorschach, se deja arrastrar por las fuerzas coyunturales que le rodean. La alusión a la marioneta que conoce sus hilos no es casual, dado que la expresión es explotada en el capítulo 10 por el Dr. Manhattan, con quien precisamente coincide en Vietnam, una vez etiquetados por su gobierno como piezas esenciales para ganar la guerra: cinismo y poder destructivo. Así, el Comediate convierte su vida en un ejercicio de descreimiento, de adaptación a la atrocidad a través de la risa, que es a vez la máscara y el síntoma de su miedo. Podría decirse que Blake intenta guarecerse en el emblema del *smiley*, en el símbolo, convertirse en dios... hasta que descubre algo que hace temblar el templo construido durante toda una vida



El Comediate, en una ilustración de Dave Gibbons para la edición francesa.

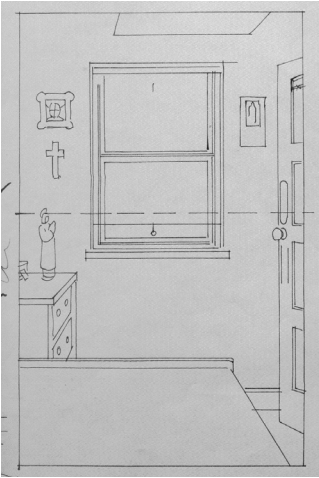
² El aspecto político de los vigilantes en la obra discurre en dos momentos históricos enfrentados por el progreso, desde los Minutemen –el grupo de héroes en los dorados 60, autodenominados igual que los *justicieros privados* que ayudaron a la independencia de los EEUU–, hasta los Watchmen –nombre de grupo impuesto por el mismo pueblo, en la furiosa subversión de las pintadas callejeras–. El juego de palabras que aporta el apelativo Watchmen –traducible como *vigilantes* y como *hombres del reloj*– también sugiere una interesante línea de evolución cognitiva: del minuto –parcialidad–, al reloj –totalidad–.

de barbarie consentida. El plan de Veidt no sólo arrasa Nueva York, sino también su concepto del mal, y le hace ver hilos que jamás había visto – aquellos que movían los hilos que ya conocía– enfrentándole a una más certera e inaceptable dimensión de la realidad.

Es decir, yo he hecho cosas malas. Hice cosas malas a algunas mujeres. ¡Disparé a niños! En Vietnam disparé a niños... pero nunca hice algo como, como... (cap. 2, p. 23)

De repente, Blake descubre que no ha sido más que un humano malvado y triste, un mono sádico que se sumaba alegremente a las diversiones pagadas de su gobierno. El caos del que se reía y del que participaba era sólo un delirante parque de atracciones, excelentemente articulado, pero nada más que un parque de atracciones. La realidad de una voluntad aleatoria capaz de dar la vuelta a todo sistema preconcebido con sólo deseárselo es para él algo tan amplio, aterrador y desconocido como el mismo negro e insondable universo que le devora en las primeras páginas de la obra.

No es casual la división de los seis vigilantes protagonistas en dos grupos cualitativamente contrapuestos. La simetría gobierna los códigos ontológicos que Moore baraja en su obra, desde la metáfora existencial del test de Rorschach, hasta el propio *smiley* del Comediante –que, como veremos, salpicará con su presencia estratégica momentos concretos del relato–, pasando por el símbolo del hidrógeno del Dr. Manhattan y el ojo de Horus/Ra de Ozymandias, asociado en la cultura egipcia a la protección. Y es que es de una lógica estricta emplear la simetría como concepto-icón de reflexión existencial: a fin de cuentas la inmensa mayoría de especies presentan una morfología simétrica. Las conexiones visuales son asimismo constantes: las manchas del test, tan aleatorias como interpretables, tienen su correspondencia en la silueta de los amantes impresa tras la explosión atómica de Hiroshima, en el graffiti callejero que tanto inquieta a Rorschach, en la pesadilla sobre el monstruo siamés del pequeño Walter Kovacs, en el *mundo invertido* del



Escenario para el teatrillo del Comediante.



La última representación del Comediante, con un test de Rorschach a modo de firma.

océano en que se refleja el protagonista de *Relatos del Navío Negro* para observar la expresión de su propio horror, y en la sombra, sólo percibida por nosotros, que la pareja Búho Nocturno y Espectro de Seda proyectan tras el desastre final en una de las salas del zigurat de Ozymandias (cap. 12, p. 22); la gota de sangre sobre el *smiley* y la aguja del minutero del reloj del fin del mundo coinciden en su posición –lo que convierte la mancha roja en algo tan casual y *causalizable* a nivel simbólico como el test de Rorschach, siguiendo la misma línea existencial casual-causal, simétrica en su ambivalencia–;³ un reloj, el del fin del mundo, que únicamente alcanzará la perfecta simetría cuando llegue a la medianoche, el instante exacto de la *Destrucción Mutua Asegurada*, una vez más una expresión simétrica.⁴

Estilísticamente, la idea de Dave Gibbons de dividir cada página en precisas retículas de nueve viñetas iguales, inspirada en las estéticas de Harvey Kurtzman en sus cómics para EC, y de Steve Ditko en *Spiderman* –recordemos que Ditko también desempeñó un significativo papel como autor en Charlton Comics–, pero sobre todo en *Bogey*, la obra del español Leopoldo Sánchez publicada en *Warrior*, ayudaría tanto a reproducir el formato clásico pretendido desde las primeras versiones del concepto, como a construir lo que visualmente se aproxima a un enciclopédico test de Rorschach, de un equilibrio apenas roto en momentos puntuales.⁵ Una configuración que, debido a su coherencia cartesiana, literalmente heredera de la regla estética de los

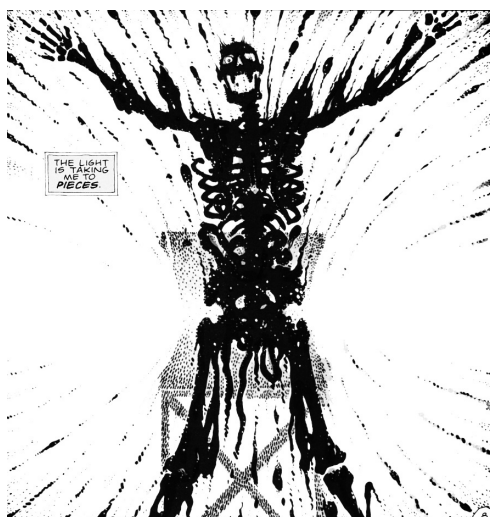


Bogey, del español Leopoldo Sánchez para *Warrior*, inspiración para la composición de página de *Watchmen*.

- 3 Incluso la falsa amenaza alienígena final participa de esta relación causal-casual: a pesar de su apariencia fortuita, su irrupción en un escenario tan propicio para el cese de las hostilidades podría igualmente inducir al gran público a pensar que se trata de un suceso orquestado.
- 4 El odio y el amor, en tanto sintagmas polares de las relaciones humanas, quedarán resueltos en la metáfora de la sombra, congelada por la luz atómica, de los amantes abrazados de Hiroshima (cap. 6, p. 16). El abrazo, como expresión del instinto vital de vincularse a lo inmediato, presente desde que los primeros organismos unicelulares se unieran para dar lugar a estructuras más complejas, también encontrará su manifestación cuando, durante el holocausto final en el corazón de Nueva York, el kiosquero y el niño se aferren el uno al otro en el último segundo de sus vidas.
- 5 Uno de los momentos más ilustrativos en cuanto a composición de página en *Watchmen* es la última actuación del Comediante ante Moloch, en plano subjetivo (cap. 2, pp. 22-23). La total inmovilidad del plano nos remite a una estructura de representación teatral, mientras la disposición del color en cada viñeta, que arroja alternativamente una cruz y una equis opuestas en cada página, dinamiza el espacio a la luz del neón parpadeante de la calle, en una compleja estructura de opuestos contenidos entre sí.

tercios, y al trabajo de John Higgins a los colores, nosotros interpretamos instintivamente como una sola imagen, de igual forma que el kiosquero se jacta de hacer con la prensa que llega a su negocio, y Ozymandias al contemplar su panel de monitores, ambos con los delirios de grandeza de quienes se creen guardianes en la sombra:

Primeras impresiones: hombre musculoso ungido con aceite portando una metralleta... corte a ositos de peluche, corazones de San Valentín. Yuxtaposición de fantasías violentas e imagería infantil, deseo de regresar a la no responsabilidad... Todo esto dice "guerra". Deberíamos comprar en consecuencia. (cap. 10, p. 8)



Uno de los muchos test de Rorschach figurados de *Watchmen*.

Pero la mano en la sombra de *Watchmen* va más allá de sus personajes, e incluso de sus autores; tal es la complejidad vastísima, apenas controlable, que surgía a borbotones en el proceso creativo. Según Moore: “Teníamos una tonelada de elementos intelectuales, pero fue alrededor del número 3 cuando notamos que estaba pasando algo interesante con la línea narrativa. Había ocurrido por el hecho de que Dave ponía atención a ciertos detalles incidentales, y yo escribía narrativas que tenían más de un significado, lo que súbitamente nos dio a ambos una capacidad agregada. Había de repente nuevas cosas que podíamos intentar, nuevos efectos. Enseguida intentamos explotar en el número 4 estas nuevas técnicas que habíamos empezado a descubrir”.

El principal elemento novedoso en el número 3 (*El juez de toda la Tierra*) había sido la inclusión de un mecanismo narrativo de *cómic dentro de cómic* con el relato *El naufrago*, de la ficticia serie de piratas *Las historias del Navío Negro*, que con su particular puesta en abismo era capaz de aportar significados sorprendentes a un relato que cada mes crecía hacia una mayor complejidad, desde la misma decisión de incorporar al final de cada número documentos literarios de la propia diégesis pero externos al cómic, una idea del editor Len Wein. Finalmente la historia del naufrago sumido en un infierno moral para encontrar éxito en la estéril empresa de salvar a los suyos, a costa de terminar por último corrompiendo su alma, terminaría por resumirse a una condición metafórica en relación al destino de Adrian Veidt –aunque en el camino los paralelismos con otros personajes se revelen inevitables–, pero aque-

lla sería sólo la primera pieza de un gigantesco rompecabezas semiótico construido en una sola dirección: los doce meses, entre septiembre de 1986 y agosto de 1987, en que apareció la serie. “Empezamos a intelectualizar todo el aspecto simétrico en la historia de Rorschach”, explica Moore. “Durante el curso de la serie exploramos muchas de las posibilidades de las nuevas formas de narrativa que habíamos creado especialmente para *Watchmen*. De forma que no, no teníamos ninguna idea al principio. Fue algo que simplemente surgió de la historia cuando la estábamos contando. Todos estos pequeños momentos, coincidencias, nexos... todo aquello hirvió en esta especie de complejo tapiz o maquinaria. Se convirtió en algo así como un mecanismo de relojería”.

Así pues cabe admirar la capacidad del dúo creativo para hacer crecer con tan saludable precisión a su criatura, y no debe extrañar que, a pesar de la condición improvisada de la serie, lejos de ser arbitrarias, las apariciones del *smiley* se encuentren hábilmente orquestadas. En concreto, su comparecencia auspicia cada uno de los grandes impulsos de la trama, desde el momento en que es descubierto el cadáver del Comediante (cap. 1); la propuesta post-coital de Dan Dreiberg de liberar a Rorschach de prisión vendrá rubricada con una nueva coincidencia visual de cara al espectador en la última viñeta del capítulo (cap. 7, p. 28), y llegará a adquirir un alcance ontológico en su aparición en la superficie marciana, tras la conversación sobre el sentido del ser entre Dr. Manhattan y Espectro de Seda que prefigura el tercer acto del relato (cap. 9, p. 27); por último la sonriente carita, ya debidamente contextualizada, consumará la obra en su última viñeta (cap. 12, p. 32), en una broma macabra que ha necesitado doce números para estallar de forma precisa, como una bomba de relojería. Un gag, para cerrar el círculo con otro círculo –el del propio *smiley*–, claramente emparentado con el concepto de humor del Comediante.

A lo largo de *Watchmen* los símbolos van surgiendo espontáneamente como *milagros termodinámicos* a los que nosotros, como espectadores,



Ejemplo de la composición de página de *Watchmen*: un traslado del punto de vista subjetivo, de la primera a la última viñeta.



El poético instante del abrazo.

encontramos sentido en función de sus ubicaciones y redundancias. Un umbral cognitivo muy a tener en cuenta, porque si en *Marvelman* Moore trazaba un viaje desde el mito hasta el símbolo, aquí la dirección narrativa es opuesta, y ya desde la portada de cada número, el plano detalle de un elemento –siempre simétrico– se abrirá hasta mostrarnos su papel en el relato, en un itinerario desde el símbolo hasta el mito: un viaje a una forma de verdad que evade el significado del símbolo por excesivamente diverso e inextricable, y prefiere dismantelar lo que aquel esconde: las angélicas, o monstruosas, facciones del mal y del bien –quizá una sola a fin de cuentas–, que se ocultan tras la máscara.



Dibujo de Dave Gibbons para Amazing Fantasy