

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

***Watchmen*: Relatos metadieгéticos y otras
estructuras narrativas como vehículos de
veracidad en la ficción.**

Alumno: Andrés Ulpiano Alba Bajatta.

Carrera: Ciencias de la Comunicación.

Especialidad: Producción.

Tesis de Licenciatura.

2011.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis profesores y a mi familia, por todo el apoyo.

Índice

Introducción.....	2
Los apéndices de Watchmen	12
Análisis Narratológico.....	16
Tomo I: <i>At midnight, all the agents</i>	16
Tomo II: <i>Absent friends</i>.....	28
Tomo III: <i>The judge of all the earth</i>	38
Tomo IV: <i>Watchmaker</i>	47
Tomo V: <i>Fearful Symmetry</i>.....	60
Tomo VI: <i>The abyss gazes also</i>	73
Tomo VII: <i>A brother to dragons</i>	81
Tomo VIII: <i>Old ghosts</i>.....	92
Tomo IX: <i>The darkness of mere being</i>	104
Tomo X: <i>Two raiders were approaching</i>	118
Tomo XI: <i>Look on my Works, ye mighty</i>	127
Tomo XII: <i>A stronger loving world</i>.....	142
Conclusiones	151
Bibliografía	156

Introducción

Cuando se escribe sobre historietas ya sea en un ensayo, un artículo periodístico o texto académico, siempre surge una extraña sensación de lejanía, como si se hablara de algo ajeno al mundo real, un referente incómodo que todos comparten pero al que muy pocos se detienen a considerar.

Señalado por mucho tiempo como un producto dirigido sólo al público infantil, o en su defecto a un sector muy reducido de la sociedad, llámese subcultura o el mote de moda en los estudios sociológicos; el cómic ha tenido que desarrollarse a la sombra de otros medios que ganaron más fácilmente su lugar en el pabellón de las artes como el cine y la fotografía.

Pese al menosprecio sufrido durante décadas por parte de intelectuales, académicos y artistas, el cómic ha logrado consolidarse como un medio de comunicación y expresión de la sociedad moderna. Actualmente, la historieta constituye una industria millonaria y es parte innegable de la cultura popular, sin embargo, el cómic aún forma parte de un mundo subterráneo pocas veces frecuentado.

Hoy en día cualquiera conoce a Batman o a Superman, personajes que surgieron de las páginas de la historieta para convertirse en referentes culturales que han permeado en todos los niveles sociales, no obstante, ¿cuántas personas han leído realmente algún número del caballero de la noche o el hombre de acero? Generalmente, las historias urdidas en el cómic han de esperar a ser retomadas por otros medios, como el cine y la televisión, antes de ser conocidas a gran escala, lo cual ha mantenido a la historieta, como un soporte artístico y narrativo autónomo con sus propias características, en calidad de medio marginal.

De tal manera, el cómic en sí mismo, muchas veces un medio desconocido, todavía es víctima de desprecio en el terreno de las artes, donde su figura parece reducida a una simple fuente de ideas y conceptos para la industria del *blockbuster* cinematográfico que ha encontrado en las adaptaciones de cómics un negocio redituable.

Dicho proceso implica una transformación de las historias del cómic que deben abandonar las estructuras que les dieron sentido para adaptarse a un lenguaje nuevo (el cinematográfico, por ejemplo) cuya traducción no siempre es afortunada. Por consecuencia, el lenguaje del cómic con sus características, virtudes y limitantes, así como las estructuras narrativas que le son propias, se pierden irremediabilmente.

Sin embargo, la historieta sigue luchando para hacerse de reconocimiento y crear un espacio donde sus formas de expresión gráfica y narrativa demuestren su potencial artístico, crítico y reflexivo.

No se trata de una pugna reciente, desde sus orígenes, el cómic ha tenido que enfrentar todo tipo de obstáculos para demostrar que es un medio serio y complejo. En manos de artistas como

Grant Morrison, Garth Enis, Frank Miller y Alan Moore, la historieta ha demostrado el alcance que las historias en viñetas pueden tener en el terreno estético y narrativo.

Entre los grandes creadores del mundo de la historieta sin duda Alan Moore es el que más sobresale, como explica Mauricio Matamoros Durán: “por el respeto que manifiesta ante el medio y la necesidad de experimentar con su forma y fondo”¹

Moore, siempre polémico y estrafalario, nació en Northampton, Inglaterra en 1953. Desde muy joven comenzó a trabajar como guionista para Marvel Comics. Al principio fue delegado a escribir para proyectos como *Captain Britain* y gracias a su talento, se le brindó la oportunidad de crear series completas para la editorial Warrior Magazine, entre las que destacan el remake del superhéroe británico *Miracleman* y su primera obra original *V for Vendetta*.

Con *V for Vendetta*, Moore estableció el camino que seguiría su obra con la construcción de una historia ambientada en una Inglaterra fascista en el futuro cercano. La trama constituye todavía hoy un ensayo ideológico sobre la política, la opresión y la anarquía; temas que el cómic no había visto en sus páginas hasta entonces. Pero la revolución de Moore no sólo se enfocó en el contenido de las historias, también en la estructura del relato².

Hasta entonces los cómics, entendidos como “Ilustraciones yuxtapuestas y otras imágenes en secuencia deliberada, con el propósito de transmitir información y obtener una respuesta estética del lector”³ habían destacado por su inventiva en las tramas, por la creación de mundos fantásticos y coloridos personajes, pero en lo referente a su estructura narrativa eran todavía muy simples: una imagen tras otra que crean secuencias casi siempre lineales.

Alan Moore fue de los primeros en dar un paso más allá, de entender que el cómic poseía un potencial enorme para confeccionar los relatos, de tal manera que la estructura narrativa de la historieta fuera tan importante como el contenido de la misma.

Por mucho tiempo el cómic estuvo atrapado en un punto intermedio entre el cine y la literatura, pero artistas como Alan Moore lograron desarrollar su potencial y así reafirmar la identidad de la historieta como medio independiente.

La obra que conjuntó la innovación en la forma y el contenido, y que además logró que la historieta fuera reconocida como un medio maduro capaz de alcanzar una alta calidad artística en lo gráfico y lo literario, fue la novela gráfica de 1986, *Watchmen*.

Watchmen, probablemente la obra más conocida de Moore, es para muchos el punto de quiebre en el desarrollo de la historieta como soporte artístico, lo que le valió el reconocimiento como una de las 100 obras más importantes de la literatura inglesa desde 1920 hasta la fecha, según

¹ Mauricio Matamoros Durán, *Realidades construidas*, samSara, 2009, p. 16.

² Para Genette, historia, narración y relato, si bien están ligadas no se refieren a lo mismo. “Historia es el significado o contenido narrativo, relato propiamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo y narración al acto narrativo productor, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce” Gérard Genette, *Figuras III*, Editorial Lumen, 1989, p. 83.

³ Scott McCloud, *Entender el cómic, el arte invisible*, Astiberri, 1993, p. 9.

una lista publicada por la revista TIME en el año 2006. Cabe mencionar que se trata de la única novela gráfica que figura en el recuento. Aunque puede cuestionarse el crédito que ha recibido *Watchmen* en el proceso evolutivo del cómic, tal y como el mismo Alan Moore ha dicho: “Se ha sugerido que *Watchmen* demostraba que el *comic book* era una obra madura. Eso es mentira, lo que probaba es que *Watchmen* había madurado”⁴ Sin duda la obra marca un antes y un después en la manera de crear y entender el cómic.

Más allá del claro éxito comercial de la novela y su creciente popularidad tras la adaptación cinematográfica estrenada en 2009 y dirigida por Zack Snyder, *Watchmen* constituye una muestra de la complejidad estética y narrativa que puede desplegar la historieta.

¿Qué fue lo que hizo a *Watchmen* destacar entre todas las obras de la época que a su vez desarrollaron propuestas interesantes en la construcción del cómic? La novela supo conjuntar una historia no sólo entretenida sino con un alto contenido de crítica y análisis social. El argumento de *Watchmen* no sólo es para ser contemplado, funciona como un espejo del mundo real, un ejercicio de reflexión y análisis sobre la sociedad moderna que despierta en el lector algo más que simple placer estético. A esto se une una estructura narrativa innovadora que lleva al máximo las virtudes del lenguaje del cómic al tiempo que rompe con sus cánones y reformula la manera en que se puede manejar un relato en la historieta.

Más allá de su efecto en la historia del cómic y su impacto en el mundo social, cultural y artístico, el presente trabajo constituye un análisis de *Watchmen* en sí mismo, una investigación sobre el juego de sombras y espejos que nace entre el texto y el lector a partir de una historia compleja y una atrevida estructura narrativa.

Para ello se aplica la narratología propuesta por el teórico francés Gérard Genette, principalmente empleada en el análisis de textos literarios, y posteriormente aplicada a la narración cinematográfica por autores como Christian Metz, André Gaudreault y Francois Jost.

Además de descubrir las estructuras narrativas propias del lenguaje del cómic y su aplicación en función de la historia de *Watchmen*, este trabajo busca reflexionar sobre el proceso de integración entre el texto y el lector, entendiendo que éste sólo es posible a partir de la construcción narrativa. Son el desarrollo del relato y los mecanismos de los que se vale los que crean lazos de empatía y aceptación entre el lector y la obra, los cuales en ocasiones pueden ser tan fuertes que el lector llega a integrarse e identificarse a sí mismo y a su realidad con la historia que se le presenta.

Estamos entonces ante dos realidades distintas que se enfrentan y llegan a rozarse. Por un lado la realidad en la que existe el lector y por el otro una realidad construida en el terreno de la ficción, cuyo objetivo es transportar al lector a un universo diferente y, si es posible, conseguir que se compenetre con él.

⁴ Entrevista a Alan Moore en: Mauricio Matamoros Durán, *Realidades construidas*, samSara, 2009, p. 114.

El contraste entre realidad y ficción, la construcción de la fantasía a partir de la realidad y los puntos de convergencia entre ambas esferas no es un asunto nuevo ni exclusivo de las historietas. Teatro, literatura y cine, como artes narrativas, han reflexionado acerca de estos procesos. Este trabajo pretende profundizar en ellos desde la perspectiva que corresponde a la estructura narrativa del cómic, cuyo estudio no ha sido ampliamente desarrollado desde una perspectiva teórica.

Desde la primera página, *Watchmen* no puede negar la relación indisoluble entre la historia y su soporte artístico. Además de ser una intrincada historia de ficción, la novela constituye un ejercicio de autorreferencia al mundo de la historieta, desde los súper héroes como tema principal, hasta las recurrentes alusiones al papel de los cómics en la sociedad moderna, todo ligado con una estructura narrativa que explota las cualidades del lenguaje gráfico de la historieta.

Un asesinato entre superhéroes en retiro, un *whodunit*, compone el inicio de esta historia cuya evolución a través de una docena de números que la conforman se da como una caja china en la que los misterios develados abren preguntas más complejas que las anteriores. La experimentación narrativa escogida por Moore lo llevó por distintos caminos a cada episodio; Dave Gibbons, por su parte, concretó los exhaustivos guiones de Moore en viñetas que a cada página parecían renovar la narrativa descubierta por un episodio o, incluso, una página atrás. Así, *Watchmen* ha devenido en la historia de superhéroes quintaescencial.⁵

Watchmen se sitúa en el Estados Unidos de los años ochenta en un mundo parecido al nuestro, pero que ha seguido otro camino. Es una distopía, una historia de ciencia ficción, o ficción especulativa, como el autor estadounidense Harlan Ellison ha preferido llamarla.

La historia se desarrolla en un universo donde la creciente ola de violencia a manos de la mafia, el cada vez más recurrente uso de las drogas, la decadencia de los valores morales y la poderosa influencia de los cómics de superhéroes, animó a personas comunes a ponerse una máscara y salir a las calles a combatir el crimen.

Desde un inicio, Moore plantea su visión del papel de las historietas en la sociedad, especulando sobre una realidad donde su existencia ha influenciado de tal manera a las personas que les ha llevado a transportar la ficción a sus vidas cotidianas.

A simple vista *Watchmen* pertenece al más popular de los géneros de la historieta, el de los superhéroes; sin embargo, Moore da un giro a la fórmula. Sus enmascarados no tienen poderes, son sólo personas normales y el mundo en el que viven no es uno de valores absolutos como en las primeras historietas de Superman, es más bien un universo cruel, contradictorio y lleno de matices, mucho más parecido a la realidad.

⁵ Mauricio Matamoros Durán, *Realidades construidas*, samSara, 2009, p. 41.

Lo que Moore hace entonces es un ejercicio común en la ficción especulativa conocido como el *What if?*, es decir, la creación de una realidad alterna donde se han dado situaciones distintas a las ocurridas históricamente, a partir de las cuales se da forma a un posible mundo al imaginar cómo aquellas diferencias en la historia habrían cambiado al mundo.

Como si un mundo plagado de héroes enmascarados no fuera suficiente, Moore introduce un último elemento: la aparición de un verdadero súper hombre, es decir, un individuo con poderes sobrehumanos. Bajo el personaje del Dr. Manhattan, Moore hace una reflexión del papel del superhéroe. El Dr. Manhattan, a la usanza de los héroes de Marvel Comics, es un hombre que tras un accidente de laboratorio adquiere poder sobre la materia a nivel molecular, le permite prácticamente hacer cualquier cosa posible.

La aparición del personaje transforma su universo. Se constituye en un factor determinante para que Estados Unidos ganara la guerra de Vietnam, se convierte en un catalizador para el desarrollo de ciencia y tecnología y funciona como un elemento de poder en el contexto de la guerra fría.

El Dr. Manhattan, como un dios en la tierra, sirve a Moore para reflexionar sobre el papel del súper héroe, para imaginar las consecuencias de un ser, ya sea benévolo o malicioso, cuyo poder sea tan grande como para aniquilar a la raza humana. Este planteamiento será desarrollado a lo largo del análisis que haré de la novela.

Por último, Moore indica que tras ciertos disturbios ocurridos en los años setenta, en el mundo de *Watchmen*, los enmascarados se convirtieron en vengadores fuera de la ley. La prohibición de los superhéroes es el último preparativo para dar inicio a la historia, donde los antiguos héroes sólo tienen dos opciones: trabajar para el gobierno o recordar con nostalgia los tiempos en que combatían a los criminales.

Dentro de este mundo de ficción, la historia, como ya se mencionó, parte del asesinato de uno de los más importantes enmascarados: el Comediante. Su muerte desata una serie de eventos que ocultan no sólo una trama compleja, sino un profundo análisis de la condición humana.

Uno de los logros de *Watchmen*, es la manera en que logra involucrar al lector con este universo de fantasía. ¿Pero cómo puede un lector involucrarse a tal grado con un mundo cuya construcción es evidentemente de ficción, dónde puede encontrar la conexión entre la realidad y un mundo donde hay seres todopoderosos y justicieros enmascarados corriendo por las calles? Todo es gracias a la construcción de un universo verosímil a partir de las estructuras narrativas. Antes que nada hay que plantear el papel del lector frente a un texto de ficción⁶. Cuando el lector se enfrenta a una obra de ficción, sabe desde un inicio que lo que está por presenciar no es parte de la realidad y esta condición se mantiene a lo largo de la narración: sin embargo, el

⁶ Entendiendo como texto cualquier tipo de narración, ya sea bajo la forma de un cómic, una película, un programa radiofónico o una obra literaria, y al lector como la persona que consume e interactúa con dichos textos.

lector posee una tendencia a “percibir como real lo representado y no lo que hace posible la representación, atravesando este material sin asumirlo como tal. Si el film (en el caso del cine) muestra un caballo al galope, tenemos la impresión de ver un caballo a galope y no manchas móviles de luces que lo imitan”⁷.

Lo mismo puede aplicarse a otras artes narrativas incluido el cómic. Cuando el lector toma la historieta en sus manos y ésta es una obra de ficción, asume que lo que está por leer es parte de una fantasía, sin embargo, al mismo tiempo se predispone a aceptar el contenido como real, para que la experiencia de la obra de ficción sea completa. Mientras pase las hojas del cómic aceptará que existen monstruos en el espacio o que un adolescente puede adquirir poderes increíbles tras ser mordido por una araña radioactiva. Aunque eso no implique que asuma la ficción como parte de la realidad.

Sin embargo, la predisposición del lector no es el único requisito para lograr la integración entre la realidad y la ficción. La tendencia del lector a aceptar la ficción tiene un límite natural, delimitado por la capacidad de la narración de crear una ilusión de realidad que permita involucrar al lector con la obra más allá de su predisposición natural.

De tal manera, el relato de ficción no pretende, ni puede ser la realidad, sin embargo, su construcción estará orientada a que tenga una sensación de realidad. Las estructuras deben complementarse entre ellas y en función de la historia para recrear un mundo que podría existir bajo sus propios términos y reglas, un universo alterno que si bien no es real, sí es plausible y coherente. Este punto, desarrollado a lo largo de este trabajo, es la pieza clave para crear la ilusión de realidad.

La ilusión de realidad es fundamental en los procesos entre el lector y la obra de ficción, y un asunto de suma importancia cuando se trata de la estructura narrativa. Esta ilusión es parte de las artes narrativas en cuanto a sus formas de representación de la realidad, a lo que Mario Pezella ha llamado una potencia mágico mimética⁸.

En su análisis sobre el cine y sus formas de representación, Pezella distingue dos tendencias cinematográficas a partir de su relación con este fundamento de representación de la realidad.

La diversa relación con este fundamento mágico –mimético es la que separa los caminos del cine espectáculo de los del cine crítico –expresivo. El primero se abandona por completo a la creación de simulaciones y a su poder de fascinación. La ausencia del objeto reproducido y la artificialidad de las imágenes se oculta todo lo posible, mientras que el aparente naturalismo de la representación atempera la diferencia entre ficción y experiencia vivida. Por el contrario, el cine crítico-expresivo intentará llevar a primer plano la construcción no espontánea de las imágenes y evidenciará su “ser” de apariencia. Y esto no puede dejar de formar parte de la potencia mimética que pertenece a la esencia de la imagen

⁷ Christian Metz, *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*, Paidós, 1977, p. 106.

⁸ Mario Pezella, *Estética del cine*, La barca de Medusa, p. 44.

cinematográfica: pero intentará elaborarla y reflexionarla de una forma en la cual el “efecto de realidad” es tan sólo el inicio y no el fin de la representación. El cine espectacular intenta suscitar la identificación acrítica imitando la realidad: un simulacro expresivo que haga evidente la distancia y la autonomía de la imagen⁹.

Estas categorías son igualmente válidas para el cómic, aunque bien vale hacer algunas aclaraciones. Según Pezella el cine espectáculo es aquel que busca la imitación de la realidad, de tal manera que las estructuras narrativas queden ocultas a la vista del lector, para que éste pueda aceptar enteramente el mundo ficticio sin notar los entramados que hacen de esa “realidad” un producto artificial. Este tipo de estructura funciona para las narraciones que buscan el entretenimiento en sí mismo, permitirle al lector una evasión de su propio mundo, integrarse a otro por un tiempo determinado y después volver a su realidad para continuar en el punto en que la ha abandonado.

Paradójicamente, esta simulación de realidad es al mismo tiempo la más artificial. En su intento de ocultar todo aquello que el espectador pueda advertir como disonante respecto a su visión del mundo¹⁰, esta clase de simulaciones excluye todos los elementos oscuros y contradictorios que habitan el mundo real.

En un ejercicio de comparación, esta clase de construcciones narrativas tiene su equivalente en el mundo de las historietas. Aquellos comics denominados *mainstream*, series populares cuyas historias se extienden indefinidamente pasando por las manos de diferentes autores. El objetivo de estas seriaciones es principalmente el de entretener al lector y nada más, aunque en manos de los escritores y artistas indicados han demostrado tener gran potencial.

La otra cara de la moneda según Pezella es el cine crítico expresivo. En él, la construcción artificial (como las estructuras narrativas) es evidente para el lector, no se trata de someterlo a una ilusión, más bien construir una visión crítica de algún aspecto de la realidad mediante la artificialidad. El lector se mantiene en su realidad para así encontrar los puntos en común entre el universo ficticio y el real. Es a partir de estas coincidencias que el lector será capaz, por un lado, de entender la intención artística y expresiva de la obra, y por el otro, descubrir mediante una revelación, aspectos de su realidad que permanecían ocultos hasta enfrentarse al espejo de la simulación.

En el cómic, esta categoría también existe bajo la forma de las historietas de autor, gran parte de la industria del cómic *underground* y novelas gráficas en general. De tal manera, *Watchmen* pertenece a la clase de cómic crítico – expresivo (tomo prestada la definición de Pezella), pues su intención es la de integrar al lector en un ejercicio crítico de su propia realidad. Más allá de los espejismos propios de la ciencia ficción, la historia refleja y distorsiona el mundo real y

⁹ *Ibidem*, p. 48.

¹⁰ *Ibidem*, p. 62.

entrega a cambio una imagen sin máscaras, cuyo rostro exagerado habla más de la realidad que de la ficción.

No obstante, aunque tanto el cine como el cómic crítico expresivo, no temen en mostrar al lector el proceso de estructuración artificial del relato, no significa que la simulación y el efecto de realidad sean dejados de lado, por el contrario, para que el juego de espejos alcance su máximo potencial es necesario que la construcción del relato, sin negar su esencia como ficción, posea la apariencia de la realidad. Aunque podría parecer una contradicción, no lo es. Mientras que en la categoría cine o cómic espectáculo se busca la aceptación de la ficción como la realidad, el crítico expresivo pretende que el relato, que nunca tiene la pretensión de confundirse con la realidad, simule ser algo real, es decir, el relato crítico expresivo busca su autonomía a través de la distinción.

En otras palabras, esta clase de relato tiene que construirse de tal manera que puede existir fuera de la realidad pero que al mismo tiempo sea lo suficientemente consistente para aparentar la realidad. Las estructuras narrativas deben hilarse en función de convencer al lector de que ese mundo es posible en una realidad alterna, no importa que su lógica interna sea absurda en el mundo real; este nuevo universo debe ser independiente pero sus reglas deben hacerlo creíble. El universo del relato debe ser verosímil.

Es la verosimilitud lo que otorgará a una historia, sin importar cuán fantástica sea, la ilusión de realidad que permitirá al lector compenetrarse con ella. El lector se involucra con un mundo que sabe no es real, pero si la estructura del relato lo permite, lo creará posible.

La ficción siempre habla de la realidad, pero ha abandonado la intención de imitarla. Negando las intenciones del arte figurativo, cuya intención es hacer una copia de la realidad aún sabiendo que hasta la creación más detallada no es aquello que representa, la ficción se acerca más a la idea platónica del “arte de la apariencia”, las cosas parecen pero no son. “La obra de arte no es simplemente, una imitación o duplicación de la realidad, sino una traducción de características observadas, a las formas de un medio determinado”¹¹. El arte es un baile de máscaras.

De tal manera, la intención del relato de ficción no es ni la veracidad ni la imitación, sino la verosimilitud. Un relato verosímil requiere de una estructura narrativa que lo haga creíble a los ojos del lector. Al mundo que se crea alrededor de una historia y su relato se le llama diégesis.

“La diégesis es el universo espacio – temporal designado por el relato: así, pues, en nuestra terminología, en ese sentido general, diegético = que se refiere o pertenece a la historia; en un sentido más específico, diegético = intradiegético (lo que existe dentro de la diégesis)”¹²

La construcción de la diégesis delimita el alcance de la historia, establece lo que es y no posible en ese universo, marca reglas y pautas que permiten a ese universo funcionar en sí mismo como

¹¹ Rudolf Arnheim, *El cine como arte*, Paidós, 1986, p.14.

¹² Gérard Genette, *Figuras III*, Editorial Lumen, 1989, p. 334.

una entidad autónoma y autorreferente. Así, *Watchmen* constituye una obra que al ser leída se siente real, no por su temática ni por su ambientación, sino por su coherencia interna.

La diégesis da forma y sentido al universo que contiene, el universo de la historia. El lector se aproxima a la diégesis a partir del relato y las estructuras narrativas que sostienen a éste, y es ahí donde se demuestra si la diégesis tiene la solidez necesaria para ser verosímil y aspirar entonces a que el lector se compenetre con la obra.

La realidad y el universo diegético existen independientemente uno del otro, sin embargo coexisten a través del lector, pero para que la lectura del relato alcance el nivel crítico expresivo, es necesario que los dos mundos se acerquen hasta rozarse, que la barrera que los divide se vuelva traslúcida. La integración de los dos mundos se da a partir del relato y su estructura narrativa.

Este trabajo constituye un análisis narratológico de los doce capítulos de *Watchmen* para poner al descubierto sus estructuras narrativas particulares, y cómo es que funcionan en el proceso de integración entre la realidad y la ficción mencionada anteriormente, así como el carácter crítico expresivo de la obra.

El análisis narratológico retoma las categorías que posee todo relato a partir del trabajo de Gérard Genette, al tiempo que propone algunas nuevas en función del relato en el cómic, pues la narración está ligada al lenguaje narrativo del medio que contiene la historia y el relato.

Es decir, aunque la historia pueda ser la misma, un relato se modificará dependiendo al medio que se utilice para narrarlo. Los mecanismos narrativos, aunque comparten similitudes, no son enteramente los mismos si se trata de una película, una novela o un cómic. De tal manera, a lo largo de los doce tomos de la novela gráfica, el análisis irá revelando los mecanismos narrativos particulares de *Watchmen*, así como los que corresponden al lenguaje del cómic que aún no han sido estudiados a profundidad y la manera en que se relacionan para la construcción de la diégesis y el papel que toman frente al lector.

En el área del lenguaje narrativo del cómic, el análisis de *Watchmen* se enfrenta a una particularidad que lo hace más complejo. La obra de Moore, como parte de su estructura narrativa, rompe la esencia misma de su lenguaje. Cada capítulo de la obra, exceptuando el último, contiene un apéndice, un relato metadieético que no se vale del lenguaje de la historieta para ser relatado. Textos que pertenecen a la diégesis pero aparecen independientes al relato. Son fragmentos de ese universo ficticio que llegan al lector como si éste pudiera atravesar la barrera entre realidad y ficción e integrarse definitivamente al mundo que se sabe ilusorio.

Los apéndices no responden a los parámetros del cómic, se presentan como documentos varios, cada uno con su propia lógica, la cual exige ser leída de un modo particular (ya que un lector no se enfrenta de la misma manera a un texto periodístico, que a una carta de amor y a un artículo científico) y resignifican completamente la diégesis de *Watchmen*, que ya no sólo se consolida a

partir de la estructura narrativa de la historia, sino que parece cobrar verdadera autonomía al llevar a la historia fuera de sus límites naturales.

La manera en que *Watchmen* desdobra su estructura al grado de romper todos los cánones, en su carrera por conseguir la autonomía de la diégesis y la integración del lector con el mundo ficticio, compone el principal tema de este texto. Estos mecanismos de ruptura y sus consecuencias se exploran y desarrollan a lo largo del análisis.

El análisis está dividido en doce capítulos, uno por cada tomo de la novela. Cada uno resalta el papel del apéndice en la estructura narrativa, y retoma los elementos estructurales que hicieron de *Watchmen* una obra tan innovadora.

El análisis se desarrolla en tres sentidos. En primer lugar, el texto aborda la importancia de las estructuras narrativas en el desarrollo del relato, entendiendo que son éstas la parte más importante del proceso de integración de la realidad en la ficción, pues constituyen la diégesis y la confrontan con el mundo real, desencadenando un juego de espejos que dota a la novela de su carácter crítico y expresivo, así como de su calidad artística.

En segunda instancia, el análisis descompone cuadro por cuadro la obra de Moore en busca de las estructuras narrativas propias del cómic en su calidad de medio secuencial narrativo y gráfico, e indaga hasta qué nivel estas estructuras narrativas son similares a la narratología del cine y la literatura. También revela los mecanismos narrativos propios de *Watchmen* y de la obra de Moore.

Por último, el trabajo se centra en la existencia de los apéndices como metarrelatos y textos diegéticos. Se estudia la manera en que una ruptura en el lenguaje propio del medio narrativo funciona en pos de la consolidación de la diégesis y es el recurso más refinado con el que cuenta la obra para dotar de verosimilitud a la historia.

A continuación se presenta el análisis que pretende ser un primer paso para llevar la narratología a nuevos terrenos, esperando que la metodología sirva para esclarecer los misterios estructurales del todavía hoy olvidado mundo de los cómics.

El fenómeno mencionado ocasiona en primera instancia un rompimiento entre el lector y la novela gráfica. La lectura de todo texto implica un pacto de acuerdo que garantiza el entendimiento entre el autor y sus lectores a partir de una serie de reglas implícitas, preestablecidas por la naturaleza del texto.

Lourdes Romero expone cómo funciona este pacto en los textos periodísticos; la explicación puede traducirse a cualquier otro tipo de texto: “El pacto que se establece entre el emisor y el receptor, si bien no es escrito, sí se suscribe de manera tácita e implica que el lector deberá leer el relato de una manera específica. No debe haber engaño por ninguna de las dos partes: ni el autor debe hacer pasar su texto por lo que no es, ni el lector deberá exigir otra cosa que la que se promete”¹³

Una nota informativa se leerá como una nota informativa, una novela como una novela, etc. El cómic no está exento de tal pacto, por lo tanto, el introducir un elemento que no corresponde al lenguaje de la historieta, infringe con el acuerdo y ocasiona una ruptura con el lector.

No obstante, la ruptura del pacto en *Watchmen* no es motivo de una equivocación o una traición de Alan Moore a los lectores, sino una innovación en el género, que plantea nuevas posibilidades. Cuando la novela gráfica rechaza seguir con la estructura del cómic, quiebra el acuerdo, pero al presentar estos relatos anexos obliga a la formulación de un nuevo pacto. Al enfrentarse, por ejemplo, a un anexo compuesto con material periodístico, el lector debe asumir que ese relato debe ser leído precisamente como eso, periodismo, a pesar de que se sabe que el contenido es parte de una historia de ficción.

Entonces, aunque la información del texto sea ficción, la estructura y presentación de ésta se hace pasar por verdad, una verdad dentro del relato ficticio. Esto provoca una mayor veracidad de la historia, es decir, la existencia de estos documentos, más allá de si infieren o aportan información adicional para comprender el relato marco, implican que el universo diegético es verosímil.

Insertos de este tipo existen en las obras literarias. Algunos ejemplos pueden ser el recorte del *Dailygraph* en *Drácula* (1897) de Bram Stoker, donde un reportero narra extraños acontecimientos ocurridos en Londres, o *La liga del Viento Divino*, una supuesta novela escrita por el personaje – autor Tsunanori Yamao en la novela de Yukio Mishima *Caballos Desbocados* (1969), o las notas informativas sobre *La mansión de la horca* en la novela de Haruki Murakami *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*(1995).

Todos estos ejemplos, así como los relatos anexos en *Watchmen*, además de aportar información, incluso explicar ciertos aspectos de la historia, encuentran bajo esta presentación

¹³ Lourdes Romero Álvarez, *La realidad construida en el periodismo : reflexiones teóricas*, UNAM, 2006, p. 53.

de documentos ajenos al relato, una manera otorgar mayor dimensión y complejidad al universo diegético.

Los apéndices se valen de otras estructuras, como la del relato periodístico, para que el lector asuma cierta postura frente al texto. Revisten el relato ficticio con una poderosa ilusión de realidad, concediéndole más fuerza y profundidad. Relatos así implican un universo diegético más grande del que puede ser abordado dentro del relato, dan forma a un mundo con su propia lógica que incluso escapa a la historia, pero le sirve de cimiento.

Los apéndices de *Watchmen* son relatos metadieгéticos que acompañan, complementan y amplían la historia de la novela. Tomando en cuenta la relación que tienen los relatos metadieгéticos con el relato marco en una narración, Gérard Genette¹⁴ establece tres tipos de relaciones:

- 1) De causalidad directa entre los acontecimientos de la metadiégesis y los de la diégesis; dan al relato metadieгético una función explicativa.
- 2) Relación puramente temática. No entraña ninguna continuidad espacio temporal entre metadiégesis y diégesis. Esta relación puede ser de contraste o de analogía.
- 3) “No hay ninguna relación explícita entre los dos niveles de la historia: es el propio acto de narración el que desempeña una función en la diégesis, independientemente del contenido metadieгético”.

A simple vista, estructuralmente, los apéndices corresponden a la tercera categoría, pues se presentan aislados del relato marco por las razones señaladas anteriormente. Genette hace una diferenciación entre la relación estructural y la del contenido metadieгético, dejando de lado esta última. Sin embargo, el contenido de los apéndices de la novela, en relación con su estructura visual y narrativa, crea nuevos lazos de correlación con el relato marco y con el lector.

Cada uno de los once metarrelatos que conforman los apéndices, por su forma y contenido, crea su propia relación con el relato marco, y es de esta relación particular de donde nace la ampliación del universo dieгético y la manera en que el lector lo asume como un universo ficticio pero verosímil.

Para profundizar en este aspecto, es necesario revisar uno a uno los once apéndices y lo que cada uno aporta en su relación con el relato marco, pero antes es pertinente hacer hincapié en los aspectos que plantean esta clase de metarrelatos:

- a) Ruptura del pacto entre el lector y el texto, y la construcción de uno nuevo.
- b) Ampliación de la diégesis. Plantea un universo autónomo y complejo que va más allá del relato marco.

¹⁴ Gérard Genette, *Figuras III*, Editorial Lumen, 1989, Capítulo V, pp. 287, 288 y 289.

c) La barrera que separa la diégesis ficticia de la realidad se ve atacada por esta clase de relatos metadieéticos.

Los tres puntos mencionados funcionan simultáneamente para construir una ilusión de realidad en la ficción. Estos metarrelatos, por la estructura que plantean y su manera de relacionarse con el relato marco, provocan en el lector una sensación de estar presenciando algo real, incluso cuando éste es consciente de que se enfrenta a un texto fantástico. Es lo que se denominará: veracidad en la ficción.

Análisis Narratológico

Tomo I: *At Midnight, all the agents...*

El primer tomo de *Watchmen* funciona como un capítulo introductorio. En él se hace un planteamiento preliminar de la historia y se presenta a los personajes principales. Pudiera parecer que se trata de una estructura convencional, sin embargo, el capítulo posee ciertas particularidades que lo hacen de sumo interés.

El primer cuadro o viñeta de la novela muestra un *smiley*¹⁵ ensangrentado tirado en la calle cerca de una coladera. Los siguientes cuadros muestran la misma “escena” pero desde una perspectiva más alta. Viñeta a viñeta, la visión del lector se amplía. Sube hasta un edificio donde un hombre mira hacia abajo desde una ventana destrozada.

Durante el ascenso, las viñetas son acompañadas por un fragmento del diario de Rorschach, uno de los personajes principales. El texto, sirve a manera de prólogo, dándonos el punto de vista de Rorschach sobre la sociedad y su creciente decadencia. En la primera lectura, el discurso y las imágenes parecen no tener relación alguna, pero eso cobra sentido conforme avanza la historia.

La manera en que se desarrolla la primera página, de un acercamiento hasta una visión panorámica, es deliberadamente cinematográfica. Moore se vale del lenguaje del cine para dar mayor dramatismo a la escena. La progresión de cuadros equivale al efecto que en el cine provocaría iniciar con un acercamiento, y alejarse en *zoom out* hasta una toma general. El cómic retoma elementos cinematográficos aprovechando la coincidencia entre ambos como artes secuenciales.

¹⁵ Nombre con el que se le conoce en inglés a la representación estilizada de la sonrisa, comúnmente representada como dos puntos para los ojos y una curva para la boca dentro de un círculo por lo general amarillo. El *smiley* se produjo a manera de botones en la década de los ochenta.



Figura 2.

Y esta secuencia no es la única que retoma elementos cinematográficos a lo largo de la novela. La estructura visual del cómic, encuentra su inspiración en el cine, y Moore la aprovecha para dar a sus páginas un dramatismo muy particular del que se hablará más adelante.

Watchmen exhibe su propuesta estructural desde la primera página, pero no se conforma con eso; la innovación va más allá, al grado de trascender el propio espacio físico del cómic.

La portada original del primer tomo de *Watchmen*, muestra al mismo smiley de la primera viñeta en un acercamiento aún mayor, que resalta por la calidad de detalles en la imagen. Si retomamos la secuencia ya mencionada que da forma a la página 1, entonces notamos que la historia comenzó un poco antes. La portada constituye el primer cuadro de la historia, la diégesis escapa de lo que hasta entonces se consideraban sus barreras naturales. Con dicha propuesta, Moore se encarga de romper los cánones de la historieta, incluso antes de que se abra la novela.

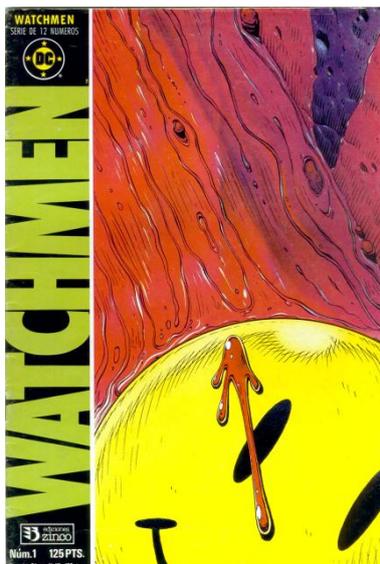


Figura 3.

Hasta entonces, las portadas de las historietas¹⁶ consistían, en su mayoría, en ilustraciones de composición independiente que pretendían resumir, en una sola imagen la historia de un cómic en particular. En *Watchmen* esto no sucede. Cada una de las portadas, por sí misma, no da ninguna información sobre el argumento de la novela gráfica. A través de los doce tomos, las portadas solo son el preámbulo de un fragmento de la historia. Son la verdadera primera viñeta. La importancia que cobra la portada, con relación a la historia, revela las intenciones de Moore por crear una obra que vaya más allá de su propio relato. La diégesis en *Watchmen*, constantemente busca traspasar las fronteras que le imponen por un lado la estructura física y visual del cómic, y por otro el relato marco.

La escena de los detectives transcurre en el departamento de Blake. Los personajes hablan entre sí revisando las pistas, y expresando sus conjeturas. Al tiempo que esto ocurre, se alternan viñetas, donde se muestra el atentado contra Blake. Así, el relato comienza a abandonar la estructura lineal en pos de una narración más compleja.

Los cuadros sobre el asesinato, dan forma a una anacronía o salto en el tiempo, específicamente a una analepsis¹⁷. A diferencia de lo que ocurriría en un texto escrito, donde para hacer una referencia al pasado habría de interrumpirse el tiempo del relato, *Watchmen* aprovecha su carácter de soporte gráfico para hacer del relato primero y la analepsis una narración simultánea.

¹⁶ Cabe destacar que en la industria del cómic norteamericano, incluso hoy en día, se acostumbra que el ilustrador encargado de la portada sea uno diferente al dibujante de la obra; esto con la intención de dar espacio en portada a artistas con más experiencia y una técnica más refinada, para hacer de la portada un elemento atractivo. Sin embargo, Alan Moore decidió que fuera el mismo Dave Gibbons, ilustrador de *Watchmen*, que se encargara de las portadas. De tal manera, desde la portada hasta los apéndices, la obra es homogénea.

¹⁷ "Toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos", Gérard Genette, *Figuras III*, Editorial Lumen, 1989, Capítulo I, p. 95.

En vez de interrumpirse, los dos niveles del relato se complementan en una forma narrativa que nuevamente parece asemejarse más a la estructura cinematográfica que a la literaria. Las viñetas de la muerte de Blake, aunque se insertan en la escena de los detectives, no la obstruyen, pues en estos cuadros, al tiempo que vemos a Blake, siendo golpeado y finalmente arrojado por la ventana, podemos seguir leyendo los diálogos entre los detectives.



Figura 4.

Como una estrategia para acentuar la diferencia entre las viñetas del relato principal, y del tiempo pasado, la secuencia se vale de un método usado tradicionalmente por el cómic. Los cuadros donde vemos el asesinato de Blake son de color rojo, lo que no sólo acentúa el dramatismo de la escena, y resalta la parte violenta, sino que también crea un elemento diferenciador con el relato marco.

Durante esta secuencia, surge la primera mención al funcionamiento o contexto del universo diegético, que a su vez posibilita la existencia de los Apéndices, y la manera en que éstos funcionan para reforzar la sensación de realidad en la historia.

Mientras conversan, los detectives se dan cuenta de que no poseen los elementos suficientes para resolver el crimen, pero acuerdan mantener la investigación en un bajo perfil, pues no desean que intervenga algún vengador enmascarado. Sin embargo, uno de los detectives no parece preocupado por ello, pues comenta que ya no hay más enmascarados además de los afiliados al gobierno tras la promulgación del Acta Keene en el 77.

Se trata de un primer vistazo al universo diegético. Se plantea que en la diégesis de Watchmen existen vigilantes enmascarados o al menos los había hasta el 77. Es aquí que se hace el

planteamiento de la novela gráfica. El lector descubre que está ante un universo ficticio donde había superhéroes y al parecer esta Acta Keene tiene relevancia en la diégesis.

Al final de la conversación, los detectives hacen mención a otro asunto importante que además permite el desenvolvimiento de los acontecimientos del relato. Mencionan que aunque los enmascarados están prohibidos o regulados, existe un vigilante llamado Rorschach, que no se retiró tras el Acta Keene y aún está suelto en las calles.

La mención de Rorschach introduce al personaje, da su perfil como de un hombre enfermo que insiste en ser un vigilante aunque todos los demás se hayan retirado. Al mismo tiempo se revela la identidad del narrador intradieético que abre el tomo en la primera página. La narración a manera de prólogo pertenece al diario de Rorschach, fechada en 1985, marcando una referencia temporal en la historia.

El lector sabe que el relato ocurre en 1985, y que el acta Keene, promulgada en 1977 tiene un importante papel en cómo es el mundo que se presenta. Así, el lector obtiene algunos elementos temporales cronológicos que le permitirán la comprensión del texto.

El relato continúa en la misma calle donde cayera el cuerpo de Edward Blake, pero durante la noche. Una figura misteriosa y enmascarada sube hasta el departamento de la víctima con una linterna. Recorre el departamento buscando pistas hasta llegar a un armario donde descubre un traje, una máscara, armas y algunas fotografías.

El hombre misterioso mira la fotografía y termina la secuencia. Lo interesante de esta transición de escenas, es que el cambio se apoya en un elemento común. En la penúltima viñeta de la página 8, el enmascarado observa una fotografía, la misma fotografía que aparece en la segunda viñeta de la página 9, donde una nueva escena está dando lugar. Esto indica que hay una suerte de relación entre ambos espacios, y naturalmente en el relato; no obstante, eso no se explica inmediatamente. Nuevamente, *Watchmen* funciona a manera de pistas.

La siguiente secuencia introduce a dos nuevos personajes, Hollis Mason, un anciano retirado y su amigo Dan Dreiberg. Los dos personajes se reúnen para conversar y recordar viejos tiempos. A partir de la conversación, el lector descubre que ambos fueron en algún momento héroes enmascarados, pero llevan inactivos largo tiempo. También se revela que los dos usaban el mismo nombre de héroe: Búho nocturno, y que de hecho Dan fue el sucesor de Mason. En esta página existe una viñeta clave para la aparición del primer apéndice pero eso será tratado más adelante.

Desde este punto, el Tomo I continúa haciendo una breve presentación de los personajes principales, y aporta información sobre el universo diegético. La estructura narrativa del capítulo se enfoca en el personaje de Rorschach, cuya narración intradieética se vuelve recurrente a lo largo de la novela gráfica.

La primera página de *Watchmen* inicia con un fragmento del diario de Rorschach, un preludio a su visión del universo diegético como un mundo decadente que requiere ser salvado aunque ni

siquiera lo merezca. En un principio, el lector no conoce bien quién es el autor de esta narración en primera persona más allá del nombre.

Sin embargo, Rorschach ya ha aparecido frente al lector en la narración. Primero, es introducido en la conversación de los detectives como un maniaco que se niega a abandonar su vida de enmascarado. Después aparece investigando en el departamento de Edward Blake aunque su identidad no es revelada explícitamente. Es en la página diez, cuando se encuentra con Dan Dreigberg, su identidad es confirmada.

Rorschach ha descubierto que el hombre asesinado, Blake, era en realidad un enmascarado conocido como el Comediante, uno de los pocos que aún estaban activos legalmente al trabajar para el gobierno. A partir de esto, Rorschach sospecha que el culpable puede ser un asesino de enmascarados, y decide ir a visitar a sus viejos compañeros, ahora retirados, para advertirles de la situación.

A partir de este momento, el Tomo I de *Watchmen* toma una estructura lineal y repetitiva en pos de un motivo específico. Rorschach, en ciertos momentos convertido nuevamente en narrador intradieético mediante su diario, comienza a visitar uno por uno a los enmascarados retirados para advertirles de la situación.

Se trata de una estructura introductoria en la que los personajes principales de la novela son presentados, dejando ver en primera instancia sus personalidades y un poco de su historia. Durante el resto del capítulo, Rorschach hace contacto con Dan Dreiberg, y se revela que solían ser compañeros en la lucha contra el crimen hasta que Dan decidió retirarse por el acta Keene. También se introduce a Adrian Veidt, otro antiguo enmascarado conocido como Ozymandias, el hombre más inteligente del mundo.

Veidt posee una compañía multimillonaria, construida tras hacer del nombre de Ozymandias una marca comercial. Rorschach lo desprecia por haber hecho una burla de los enmascarados.

Por último, Rorschach se infiltra en un campo militar, donde se encuentran Laurie Juspezyk, también antigua enmascarada que parece aliviada de haber dejado la vida de aventuras, y su prometido, el Dr. Manhattan.

El Dr. Manhattan es uno de los personajes más interesantes de la novela. Se trata del único individuo en el universo de *Watchmen* que tiene súper poderes. Y su existencia es la que da forma al universo diegético como una realidad alterna del mundo real. Además, la construcción del Dr. Manhattan como personaje da lugar a la estructura narrativa una forma muy particular, especialmente en el Tomo IV, que se analizará a fondo posteriormente.

Para Laurie y el Dr. Manhattan, quienes trabajan para el gobierno estadounidense, la visita de Rorschach no es muy grata. Deciden no hacer caso a su teoría del asesinato de enmascarados y el Dr. Manhattan lo transporta fuera de la base.

La mención de otros enmascarados hace a Laurie recordar a Dan, así que concierta una cita con él para recordar los viejos tiempos. Esta situación se convertirá en los próximos capítulos en una parte importante de la trama.

Para el final del Tomo I, Rorschach se retira a las calles de la ciudad dispuesto a averiguar todo lo relacionado con la muerte de Blake. Es importante mencionar que siempre que Rorschach se encuentra solo, la narración del relato toma el punto de vista del personaje. El diario de Rorschach es la narración intradieética más importante de la novela.

El final del relato se enfoca en la cita de Dan con Laurie. Los personajes hablan de cuando eran héroes enmascarados, dando al lector un poco de información de cómo funcionaban las cosas en el universo diegético antes del Acta Keene.

En la última página, Moore retoma la secuencia de la primera página. La primera viñeta muestra un acercamiento a la mano de Dan que deja sobre una barda el *smiley* del Comediante, y a partir de aquí, las viñetas siguientes muestran el mismo espacio pero desde una perspectiva más alta y amplia. El efecto de *zoom out* hasta una toma general, cierra el tomo. Y es sólo el principio de una serie de secuencias de estilo cinematográfico que serán recurrentes en el resto de la novela.

Por último, ha de mencionarse otra constante a lo largo de los doce tomos. La última viñeta está reservada para una cita textual de algún personaje del mundo real. Parte de la cita es utilizada para dar título a cada tomo, en un interesante uso de la transtextualidad.

El Tomo I, titulado *At midnight, all the agents...* recibe su nombre de un fragmento de una canción de Bob Dylan. La estrofa completa aparece en la última viñeta y cuyo contenido tiene relaciones metafóricas con el capítulo en sí.

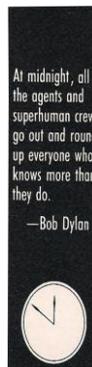


Figura 5.

La viñeta con la cita da final al capítulo, sin embargo el Tomo I de *Watchmen* continúa, pero a través de un metarrelato que se aparta no sólo en contenido del relato marco, sino también del lenguaje del cómic. Se trata del primer apéndice de la novela.

A primera vista, lo primero que destaca del apéndice es su alejamiento del lenguaje narrativo del cómic. Nada de viñetas, ni globos, ni ilustraciones secuenciales, en su lugar, el apéndice está

conformado por páginas blancas, abundantes en texto, y con algunas ilustraciones, que si bien tienen el estilo visual del resto del cómic, se presentan como material fotográfico.

El formato se contrapone a la novela gráfica, sin embargo es fácilmente reconocible. El lector pasa de la lectura de una historieta, a la lectura de un libro convencional, esto representa la ya mencionada ruptura entre texto y lector, y la reformulación del pacto que mantiene unidas a las dos partes.

El apéndice se reconoce como un texto nuevo, parte de un libro, que sin embargo sigue siendo un elemento de la novela gráfica, pues pertenece al universo diegético. La relación entre relato marco y relato metadieético aparece claramente, ambos pertenecen a un mismo universo ficticio, pero cada uno se presenta al lector en una dimensión diferente.

En la novela gráfica, desde la portada hasta la viñeta con la cita, el lector tiene un papel de espectador frente a un relato que es contado principalmente por un narrador omnipresente y extradiegético, y en parte por Rorschach mediante un relato intradieético. El lugar del lector frente a *Watchmen* es un papel convencional, habitual en la literatura y sobre todo en el cómic.

Pero la aparición del apéndice, que rompe la estructura, pone al lector en un papel más activo. La novela le entrega un material del universo diegético, un libro escrito dentro de la diégesis y dirigido a sus personajes, pero que ahora cae en manos del lector, y le ofrece la oportunidad de adentrarse más en ese mundo.

La barrera natural que divide el universo real con el ficticio sufre una grieta por la cual el lector puede dar un vistazo furtivo. Es consciente que el relato es una ficción, pero al sostener una parte de aquel mundo lo hace parecer más real. Si existe un texto así, más allá de su mención en el relato marco, hace suponer que la diégesis funciona como un micro universo con sus propias pautas y reglas. De pronto el mundo de *Watchmen* se torna verosímil.

El apéndice, titulado *Under the Hood* (Bajo la máscara), es parte de un libro del universo diegético escrito por Hollis Mason, el primer Búho Nocturno. Aunque la aparición del apéndice puede ser abrupta, no es casual ni arbitraria. La autobiografía de Mason es mencionada durante el capítulo, e incluso mostrada en una de las viñetas.

En su visita a Dan Dreiberg, Rorschach menciona un libro escrito por Mason sobre sus años como Búho Nocturno, cuando trabajaba en un grupo llamado *Minutemen*. Según Rorschach, la autobiografía de Mason contenía información negativa sobre el Comediante, y que eso había causado problemas entre los enmascarados.

Esta es la primera mención a la biografía de Mason, se trata apenas un pequeño diálogo. Sin embargo, la existencia de éste posibilita el primer apéndice y hace que la ruptura del lenguaje no sea tan abrupta. Es cierto que el lector se ve obligado a abandonar la lectura de la historieta por la de un texto distinto, pero dicho texto ya no parece una idea caprichosa. Se trata de un material diegético que ya fue mencionado en el relato, por lo tanto, se asume que es relevante dentro de la historia. Son esta clase de actos en la narración los que dan lugar a la transformación del

pacto entre el lector y el texto, sin crear un vacío ni la sensación de traición por alguna de las partes.

El libro de Mason, más allá de la mención, aparece también dentro del primer Tomo. Durante la visita de Dreiberg a Mason, en la cuarta viñeta de la página nueve. Se ve una parte del librero de Mason, donde reposan una estatua del primer Búho Nocturno, unas figurillas de búhos, y unos cuantos libros. Los lomos de los libros son visibles, en dos de ellos se lee el título *Under the Hood*, y el nombre de Hollis Mason.

Lo anterior es por un lado la justificación para la existencia del apéndice, y también un elemento de relación entre el relato marco y el metadieético. El libro existe en la diégesis, es parte de su mundo. El apéndice del tomo es una parte de un material que conocen los personajes, y que ahora, como parte de la estructura narrativa, llega al lector para que lo conozca y entienda el papel del texto en la diégesis y su relevancia en el relato.

Para acentuar la sensación de ruptura entre el mundo diegético y el real, el apéndice, que incluso tras alterar su formato sigue perteneciendo a una novela gráfica, se apoya en elementos gráficos. Ya se mencionó que el texto asume el formato de un libro. En la parte superior, a la izquierda, aparece el título de la autobiografía, en el centro el número del capítulo. Incluso las páginas están numeradas con una lógica propia del texto, y aparecen algunas imágenes simulando fotografías; cada una con su pie de foto correspondiente.

Pero más allá de estos elementos, el que resulta más interesante es un recuadro en la parte superior derecha de la primera página. Se trata de un cuadrado a manera de tarjeta, donde aparece dibujado incluso el clip que la sostiene. La tarjeta contiene un párrafo que dice: “Presentamos un fragmento de la autobiografía de Hollis Mason, *Bajo la máscara*, que nos lleva a la época en que se convirtió en el aventurero enmascarado, Búho Nocturno. Reproducido con el permiso del autor”.



Figura 6.

Este pequeño fragmento tiene como motivo principal el de informar al lector la procedencia del texto. Atenúa aún más la ruptura del pacto entre el lector y el texto, al informarle de manera directa que el escrito pertenece a uno de los personajes que ya conoció con la lectura del Tomo I. Pero más allá de esto, cabe destacar cómo la tarjeta continúa el juego de simulaciones.

Al especificar que la publicación del apéndice cuenta con el permiso del autor, se da un golpe más a la barrera entre la realidad y la ficción. Se sugiere que Hollis Mason tiene una existencia más allá del relato marco, es un personaje autónomo que se mueve en un universo distinto, pero lo suficientemente complejo como para que existan acciones y situaciones relacionadas más allá de lo relatado directamente en la novela gráfica.

Mason ha dado el permiso para la reproducción de una parte de su autobiografía. Sin embargo no es claro a quién le ha dado el permiso. ¿A otro personaje que existe en la diégesis, o al mismo Alan Moore? Es una pregunta sin respuesta, pero las posibilidades que ofrecen sirven para arrastrar al lector al universo ficticio, le permiten asomarse en él y pensar por un momento que puede ser real. Tal vez el lector no lo asuma nunca como parte de la realidad, pero estos factores le permiten entenderlo como otra realidad, una que es plausible, independiente y sobre todo verosímil.

Estos elementos dan verosimilitud al apéndice, en el sentido de que son piezas que ayudan al lector a aceptar aquel texto como un fragmento del universo diegético.

Ahora es claro que un relato así rompe con el pacto entre el texto y el lector, pero facilita los elementos necesarios para que la ruptura y reformulación de un pacto nuevo sea natural, y quede claro al lector. Pero aún falta tratar cómo es que un relato metadieético de esta clase se relaciona con el relato marco, y cuál es su función narrativa.

En *Bajo la máscara*, Hollis Mason cuenta su vida como superhéroe, pero en el primer capítulo, que forma parte de este apéndice, la narración del texto parte de un punto diferente. Mason comienza dirigiéndose directamente al lector, y expresando sus motivaciones para escribir su autobiografía.

Basta con esto para identificar algunas características del metarrelato. En primer lugar, es narrado directamente por Mason, en primera persona. Por lo tanto, así como ocurre con el diario de Rorschach, Mason se convierte en un narrador homodieético¹⁸. La manera en que se dirige al lector también complementa la sensación de realidad que ataca la barrera entre realidad y ficción.

¹⁸ "Narrador homodieético, se entiende como un narrador presente como personaje en la historia que cuenta." " Gérard Genette, *Figuras III*, Editorial Lumen, 1989, capítulo V, p. 299.

Mason les habla a sus lectores, pero ¿se dirige a sus lectores de la diégesis, al lector en el mundo real o a ambos? Esta clase de juegos está presente durante toda la novela y deja en el lector la sensación de estar viendo más de lo que debería.

En un relato metadieético convencional, orientado a dar mayor información al lector sobre los acontecimientos de la historia, se espera una narración directa, informativa y claramente relacionada con el relato marco. Sin embargo, en *Bajo la máscara*, no ocurre así. Mason comienza su relato comentando lo difícil que es para él escribir su vida, especialmente porque no sabe cómo comenzar.

Habla de la mujer de una tienda de abarrotes, que le aconseja contar una historia muy triste para así poner a los lectores de su lado. Y haciendo caso del consejo, Mason decide contar una historia de su infancia.

La historia es una anécdota sobre el jefe del padre de Mason, Moe Vernon, en un taller mecánico. Mason cuenta que Vernon era un hombre sencillo, apasionado de la ópera y de las bromas pesadas. Vernon tenía una colección con toda clase de juguetes obscenos, que gustaba de mostrar a sus empleados. Una mañana, Vernon escuchaba la *Cabalgata de las Valkirias* de Wagner, y se ponía unos senos de plástico para divertir a los trabajadores cuando recibió una llamada de su esposa, diciéndole que lo abandonaba para irse con su amante, quien además era el mejor mecánico de Vernon.

Devastado, Vernon salió de su oficina para darle la noticia a los demás, pero olvidó quitarse los senos de juguete. Con los ojos llenos de lágrimas, Vernon sólo recibió la carcajada de los empleados por su apariencia tan ridícula. Para Mason, aquello fue lo más triste que había presenciado en su vida. Y al concluir la anécdota, espera haberse ganado la simpatía de los lectores, y poder ahora contar su propia historia.

El relato sobre Vernon no tiene ninguna relación directa con el relato del primer tomo de *Watchmen* más allá de que es contado por uno de los personajes y ocurre en el mismo mundo diegético. Correspondería a la tercera relación marcada por Genette donde el acto de narrar es la única conexión con la diégesis independientemente del contenido del metarrelato.

Sin embargo, aunque el relato de Vernon no nos dice nada del relato marco en *Watchmen*, sí permite entender mejor cómo funciona el universo diegético. El estilo pesimista, y el humor negro que dan forma a la historia de Vernon será un elemento constante en la novela gráfica, que incluso tendrá un papel importante en el estilo y lógica interna de la historia.

El relato de Vernon, inconexo en el contenido de la diégesis, resulta muy relevante para que el lector asuma el funcionamiento de cada elemento en *Watchmen*. Da fuerza a la ficción de la novela y le otorga ilusión de realidad.

El apéndice continúa con Mason relatando un poco sobre su familia, su primera infancia y su llegada a la ciudad de Nueva York, donde tras algunas situaciones, decidiría convertirse en policía.

Como policía, Mason descubre a los superhéroes de los cómics cuando pide prestada una historieta a un niño del vecindario, y desde entonces adquiere una emoción juvenil por ellos, al grado de tener la fantasía de ser un héroe enmascarado.

Aquí hace su aparición otro tema importante en *Watchmen*: el cómic. En la novela, las historietas son un medio de comunicación y soporte artístico capaz de modificar el mundo y transformarse a sí mismas en consecuencia. La importancia de los cómics en *Watchmen* llega a su punto máximo con *Tales of Black Freighter*, pero eso se tratará más a fondo en el análisis del Tomo III.

No es del todo extraña la manera en que *Watchmen* enaltece el cómic, si se toma en cuenta que la obra de Moore luchó por dar al lenguaje de las historietas un lugar en el mundo de la literatura y las artes gráficas.

El relato de Mason concluye con la aparición del primer héroe enmascarado. Según Mason, la historia apareció en los periódicos. Un sujeto con máscara detuvo varios robos por sí mismo. La prensa lo nombró Justicia Enmascarada, y aquello fue el punto de quiebre para otros con los mismos sueños. Mason decidió que él se convertiría en el segundo justiciero de la historia.

Más allá de sus particularidades estructurales, *Bajo la máscara* es un metarrelato claramente explicativo. Su función consiste en dar al lector información del mundo diegético que no podría conseguir de otra manera, o simplemente, que el relato marco prefiere omitir en pos de un mejor ritmo en la narración.

Las omisiones del relato marco, además, cooperan para dimensionar el universo diegético. Cuando aspectos tan importantes dentro de la historia, como el origen de los héroes enmascarados no es siquiera mencionado, implica que es algo absoluto y conocido por todos, casi evidente, y no tendría sentido ahondar en ello. Es decir, el mundo de la diégesis es como es por el surgimiento de estos héroes, todos los personajes lo saben, incluso son parte de ello, por eso no es necesario remarcarlo. Los personajes ya conocen el pasado, lo que les interesa es el presente y el futuro.

En ello radica el efecto de los apéndices. El lector habrá de conocer el contexto como si fuera parte del universo de la diégesis. La lectura de los apéndices, documentos diegéticos, lo convierten en un personaje más. La barrera entre ficción y realidad sufre una nueva fisura.

La contraportada del Tomo I muestra un fondo negro y en la parte inferior la mitad de un reloj de manecillas que marca doce minutos para las doce. Así como la portada tiene su lugar en la narración, esta imagen posee su propio significado. Se trata de una referencia al reloj que medía la hostilidad entre Rusia y Estados Unidos sobre la guerra fría, donde las doce significaban la aniquilación atómica. La amenaza nuclear también es un tema principal en *Watchmen*. La relevancia de la contraportada y el reloj a nivel narrativo se irá desarrollando a través de los tomos.

Tomo II: *Absent Friends*.

Tal como en el primer Tomo, la narración del segundo número de *Watchmen* comienza con la portada, donde aparece el rostro de perfil de una mujer de piedra. Está lloviendo, y unas gotas impactan en el rostro de la mujer, y se crea la ilusión de que ésta llora. En el fondo se ve una reja, las ramas secas de un árbol, y más allá la ciudad y el cielo oscuro.

La primera viñeta muestra una perspectiva más amplia de la misma imagen¹⁹. Se trata de la estatua de un ángel en un cementerio. Y al mismo tiempo, aparecen dos cuadros de diálogo. Es de especial interés el segundo que dice “Cariño, ¿Qué te trae a la ciudad de los muertos?”

Con esto, se consolida un carácter en la narración de *Watchmen*. Como pudo verse al principio del primer Tomo, cuando los detectives investigan la muerte de Blake, la novela gusta de hacer un juego de correspondencias entre lo gráfico y lo literario, la ilustración y el diálogo. La manera en que ambas interactúan y al mismo tiempo se contraponen, ressignifica cada viñeta. Es una narración irónica y contrastante. Es el origen de gran parte del humor negro que caracteriza la obra de Moore.

En la segunda viñeta se revela al personaje de los primeros diálogos. Sally Jupiter, la madre de Laurie y una de las primeras justicieras enmascaradas, conocida como la primera Silk Specter.

Laurie visita a su madre en un retiro de ancianos en California, de tal manera, el relato se sitúa en dos espacios distintos de acciones simultáneas; esta es una de las características principales del Tomo II. *Watchmen* se aparta poco a poco de la estructura lineal que manejara en un principio, a través de divergencias espaciales, y más tarde temporales.

Dos secuencias ocurren al mismo tiempo: la visita de Laurie a su madre, y el funeral de Edward Blake. Lo más interesante es la manera en que ambas situaciones se complementan mediante los diálogos. La conversación entre Sally y Laurie escapa a su espacio e invade el funeral de Blake, que en esta parte es enteramente visual. El narrador nos muestra el cementerio y la llegada de los invitados, pero por el momento no nos deja “escuchar” lo que ahí pasa.

Es el diálogo entre Sally y Laurie el que acompaña las imágenes. La conversación entre ellas, se convierte en el motor del relato al principio del Tomo II.

Con su diálogo, se explican varias cosas. Se descubre la conflictiva relación entre Laurie y su madre, especialmente por el tema de los enmascarados. Sally extraña aquellos días, mientras que Laurie los desprecia y culpa a su madre por haberla convertido en una justiciera.

También se revela que entre Sally y Blake hubo una oscura historia, sin embargo, Sally parece haberlo perdonado, lo cual su hija no puede entender ni tolerar.

¹⁹ La menor calidad en el dibujo es notable, pero no hay que olvidar que en el cómic, es la portada siempre una obra más detallada.

Al contrario de su hija, el carácter de Sally es alegre y extrovertido. Cuenta algunas de sus anécdotas de superhéroe y cómo en sus tiempos le halagaba ser un símbolo sexual. Sin embargo, recuerda con tristeza algunas partes del pasado.

Mientras comenta todo esto, Sally mira una fotografía, la misma que está en el armario de Blake y el estudio de Mason. Un retrato de los primeros enmascarados, los *Minutemen*. La manera en que se da paso a la analepsis de Sally Jupiter es especialmente valiosa por su estilo cinematográfico.

La transición ocurre en las últimas tres viñetas de la página 4. En la primera, aparece una parte de la fotografía, pero por la posición, se ve un reflejo en el marco. El siguiente cuadro, toma el elemento del reflejo y lo convierte en un resplandor, en el flash de una cámara fotográfica. La tercera viñeta muestra a los *Minutemen* deslumbrados por el flash. Acaban de tomarse la foto del marco.

El elemento visual del reflejo que se convierte en luz, y da lugar a la retrospectiva, da a la novela gráfica ese dinamismo revolucionario, semejante al que tiene el cine, y que para entonces, apenas comenzaba a ser parte del lenguaje de los cómics.

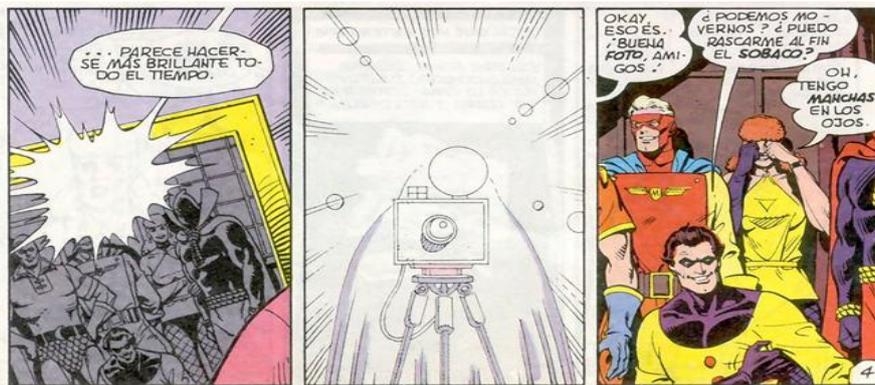


Figura 7.

En la retrospectiva, el lector encuentra a los *Minutemen* en una reunión. Algunos personajes son nuevos, pero aparecen también Hollis Mason y Sally Jupiter cuando eran jóvenes, así como a Edward Blake y Justicia Enmascarada, a quienes el lector conoce por el relato del apéndice *Bajo la Máscara*. De esta manera, los apéndices no sólo aportan información para complementar su tomo respectivo, sino que también expanden el universo, en el entendido que la información que en ellos se contiene, será importante para comprender y relacionar elementos que aparecerán más adelante en la historia.

La reunión de los *Minutemen* concluye tras la fotografía y todos se preparan para salir. Sally Jupiter se retira a otro cuarto para cambiarse de ropa, cuando de pronto aparece Blake intentando seducirla. Al no lograrlo, la golpea y se dispone a violarla pero Justicia Enmascarada entra a la habitación y lo detiene. Blake promete vengarse algún día.

Aquello es el secreto entre Sally y el Comediante. Al terminar la analepsis, Sally parece sentir nostalgia por los viejos tiempos, incluso por el intento de violación, mientras que para Laurie aquello es aberrante.

En ese punto la novela vuelve a situarnos en el funeral, y da paso a otra transición especial. El inicio de la página nueve muestra cuatro viñetas con Adrian Veidt, Ozymandias. Cada una de ellas, en términos cinematográficos, forma parte de la misma toma, pero con una modificación en el acercamiento. Es una técnica muy similar a la empleada el inicio del primer tomo, pero con una intención diferente.

La progresión de las viñetas en una secuencia, cuyo tiempo de duración en la historia es casi nulo, dan una sensación de dinamismo, casi movimiento. El lector presencia un movimiento en el tiempo aunque las imágenes estén fijas. Con la sucesión de viñetas casi idénticas, Moore enfatiza por una parte el dramatismo de la escena y por otro libera al cómic de su, hasta entonces, carácter estático.

Además, estas viñetas forman otra clase de transición temporal. En la última de las cuatro, el rostro de Veidt aparece más cerca en una secuencia progresiva natural que va de lo lejano a lo cercano, sin embargo, es la imagen que más difiere de las anteriores, pues el rostro del personaje aparece enmascarado, con una tiara y otro atuendo. Durante la progresión se ha transformado en Ozymandías, y así se da paso a una segunda analepsis con Veidt como evocador, y protagonista. Se trata de una transición por secuencia.

Además del aspecto visual, la transición se apoya en el juego de diálogos que ya se mencionó al principio de este apartado, donde lo que dicen los personajes se empalma con escenas fuera del contexto inmediato pero que resignifican la secuencia. Sin embargo, en este sentido, la importancia del diálogo en el paso de un tiempo a otro sólo es evidente en la versión con el idioma original.

A lo largo de la secuencia, leemos, o “escuchamos” las palabras del cura que oficia el funeral de Blake. En la penúltima viñeta dice para concluir: “O Lord, who for our sins art justly displeased”²⁰. La siguiente escena, donde Veidt aparece como Ozymandías, se ven dos globos, el primero dice: “Well, firstly, let me say I’m pleased to see so many of you here”²¹ y el segundo concluye: “Very pleased”²².

²⁰ “Oh Señor, que por nuestros pecados te encuentras contrariado”.

²¹ “Bueno, antes que nada déjenme decirles que estoy complacido por ver a tantos de ustedes aquí”.

²² “Muy complacido”.

El juego de palabras está en la palabra *pleased*, que significa complacido, y su antónimo en inglés *displeased*. La contradicción de los términos es también una contradicción en las escenas.



Figura 8.

La analepsis de Veidt es posterior cronológicamente a la de Sally. Se trata de una reunión organizada por el Capitán Metrópolis, uno de los originales *Minutemen*. El Capitán ha reunido a los enmascarados de la nueva generación: Rorschach, Ozymandias, El segundo Búho Nocturno, Laurie Jupiter, y el Dr. Manhattan, además del veterano Edward Blake, con la misión de organizar un nuevo grupo de héroes contra el crimen, al que ha decidido bautizar como: *Crimebusters*.

La escena muestra a un grupo desorganizado, con ideas muy distintas, lo que implica una gran dificultad para consolidar una fuerza justiciera. El Capitán Metrópolis está seguro de que una asociación les permitirá acabar con el crimen como en tiempos de los *Minutemen*, pero Blake es el principal opositor.

El Comediante argumenta que el crimen es un asunto complejo que va más allá de asesinatos y ladrones, y que combatirlos así, como en tiempos pasados, es inútil. Ozymandias sostiene que podría funcionar siempre y cuando hubiera alguien capaz de coordinarlos y organizarlos como si fueran una institución. Aquello termina en un enfrentamiento entre Veidt y Blake.

Veidt es considerado por la prensa y los otros enmascarados como el hombre más inteligente del mundo, sin embargo, el Comediante le dice que eso no es suficiente, que hay cosas que alguien como él sería incapaz de comprender. Acto seguido declara que el mundo está torcido y que intentar componerlo es inútil y luego se marcha del lugar. Los *Crimebusters* nunca se consolidan.

Durante la analepsis, la novela utiliza otro elemento visual que favorece el dinamismo de la historia, independientemente del carácter estático del lenguaje del cómic. Al inicio de la página 10, cuando Blake hace su primera participación en la reunión. Se muestran tres viñetas, sin embargo, lo que contienen es una sola imagen. El comediante sentado, con los pies en una mesa, lee el periódico mientras que el resto de los enmascarados están en un segundo plano.

La imagen es cortada por los bordes blancos que separan las viñetas, todas del mismo tamaño. La imagen está fragmentada, y cada cuadro contiene una parte del diálogo, así, la escena, que en

sí misma es sólo un cuadro, adquiere un ritmo diferente. Desde una perspectiva cinematográfica, las tres viñetas funcionan como un paneo horizontal.



Figura 8.

La analepsis concluye con una transición de secuencia muy parecida a la que le dio origen. El perfil de Ozymandias en la reunión de los *Crimebusters* precede al perfil de Veidt de vuelta al funeral del Comediante.

Los elementos narrativos se mantienen prácticamente iguales durante el Tomo II. A la analepsis de Ozymandias le sigue la del Dr. Manhattan, cuya transición secuencial es muy similar. En esta analepsis se cuenta el tiempo en que Manhattan y Blake lucharon en la guerra de Vietnam.

Como información extra al lector, en el relato metadieético que conforma esta analepsis, se explica una de las diferencias entre el mundo real y el mundo ficticio de la novela. *Watchmen* funciona a partir del principio de realidad alterna, muy común en los relatos de ciencia ficción. En este caso, la existencia del Dr. Manhattan permite a Estados Unidos ganar la guerra de Vietnam, con lo que cambia el curso de la historia.

En el relato, Blake y Manhattan observan desde un bar la llegada del presidente Nixon a Saigon, para celebrar el triunfo. Blake habla de las ironías y crueldades de la guerra, y el Dr. Manhattan parece más intrigado por ello que contrariado. Mientras conversan, una mujer vietnamita llega al bar, está embarazada y dice al Comediante que una vez terminada la guerra, debe hacerse cargo de su futuro hijo.

Blake se rehúsa y le dice fríamente que regresará a América y la olvidará. En un arrebato de furia, la mujer rompe una botella y corta la mitad de la cara de Blake, origen de la cicatriz que aparece en el personaje durante el primer Tomo en la escena de su muerte. Rabioso, el Comediante desenfunda su arma y mata a la mujer. A todo esto, el Dr. Manhattan observa con actitud preocupada.

Cuando Manhattan quiere reprender a Blake, éste le reclama, diciendo que si tanto le hubiera interesado, habría usado sus poderes para detenerlo. Y luego lo acusa de haberse deshumanizando. Esta pequeña declaración será muy importante en el resto de la novela, especialmente en relación con la línea argumental concerniente al Dr. Manhattan. El fin de la

analepsis se da con otra transición de secuencia. La primera viñeta muestra al Dr. Manhattan observando el cadáver de la mujer. En el cuadro siguiente, el Dr. Aparece en la misma posición sólo que ahora mira el féretro del Comediante.

La siguiente página, la 16, comienza con otra imagen fragmentada. En ella se ven hombro con hombro Veidt, Dr. Manhattan y Dreiberg en el funeral. Nuevamente la imagen es una sola, pero la división en tres viñetas le otorga dinamismo.

Acto seguido, se da pie a la cuarta analepsis, sin embargo esta vez no hay ninguna clase de transición. Una gran viñeta muestra al segundo Búho Nocturno y al Comediante en una extraña nave, enfrentando una turba enardecida. Lo abrupto de esta retrospectiva es posible a partir de las anteriores y por eso no requiere un tratamiento elaborado.

Mediante los relatos de Sally, Veidt y el Dr. Manhattan, el lector asume que el Tomo II está construido mediante analepsis. Las primeras se valen de las transiciones para hacer énfasis en el cambio de tiempo, pero una vez que se convierten en una constante no es necesario que aparezcan, basta con un paso directo al tiempo anterior para que el lector lo interprete correctamente.

El relato trata sobre los disturbios en Nueva York que originaron el Acta Keene. Las masas se declaran en contra de los vigilantes, aludiendo que no los necesitan. Dan y Blake contienen el tumulto, pero a diferencia del Búho Nocturno, que intenta calmar a la gente y persuadirla a retirarse, Blake los enfrenta con violencia y parece disfrutarlo. Esto da a conocer un poco más del carácter cínico de Blake, quien era capaz de tomar a broma la peor de las situaciones.

El fin del relato vuelve a utilizar una transición de secuencia, en la primera, se ve el brazo de Búho Nocturno y a Blake alejarse a la distancia, la siguiente, toma el brazo de Dan, y donde estuviera el comediante, el cura termina sus oraciones en el funeral.

La plegaria del predicador, es un elemento que permite medir el tiempo de la historia durante el Tomo II. En pronunciar todo el discurso, el cura se lleva aproximadamente unos minutos, sin embargo, a causa de las analepsis, el tiempo del relato lo hace parecer de mayor duración.

Conforme se llega al final del discurso, vemos a Dan arrojar el *smiley* a la tumba del Comediante, luego las condolencias entre los antiguos enmascarados, y una figura misteriosa que deja un ramo de rosas sobre la tumba y después se aleja del cementerio.

La secuencia del cementerio termina con el hombre misterioso alejándose con la lluvia. El relato continúa siguiendo al hombre hasta su apartamento, donde se sirve un vaso de agua y después se dispone a abrir el refrigerador. Entonces, del refrigerador sale Rorschach que lo golpea y somete en el suelo. Descubrimos a través de las palabras de Rorschach, que el hombre es un antiguo villano conocido como Moloch, enemigo de los *Minutemen*, y criminal reconocido.

Sin embargo, Moloch dice estar retirado, pasó muchos años en la cárcel y ahora es viejo y no tiene ningún plan, pero Rorschach no le cree, y lo interroga para saber qué hacía en el funeral de Blake y cómo es que supo que él era el Comediante. Moloch explica que lo sabía desde hace

poco, pues Blake lo había visitado una noche, entrado a su casa a la fuerza, borracho y diciendo incoherencias.

Lo que ocurre a continuación es un muy interesante cambio de perspectiva en la narración. Hasta este punto, *Watchmen* pone al lector en un plano superior, en uno donde puede ver todo desde afuera, incluso cuando es guiado por un narrador intradieético como Rorschach, el punto de vista del lector sobre el relato se mantiene. Sin embargo, aquí, en la transición de la última analepsis del capítulo, ocurre algo diferente.

En el penúltimo cuadro de la página 21, Moloch, amenazado por Rorschach, cuenta sobre la visita de Blake. Moloch explica a su atacante que el Comediante estaba desquiciado, ebrio y lloraba sin parar. El cuadro que le sigue muestra la habitación de Moloch, al fondo se ve una ventana, un buró y a Blake que solloza a los pies de la cama.

Pero lo más importante es que por primera vez el cuadro tiene una perspectiva en primera persona. Es a través de los ojos de Moloch que vemos la viñeta. El lector puede deducirlo pues se alcanzan a ver las manos del personaje y la forma de su cuerpo bajo las sábanas.

El punto de vista subjetivo se mantiene en las dos páginas siguientes. Una perspectiva de esta categoría es poco común incluso en los cómics de la actualidad. La primera persona tiende a acentuar el carácter estático de la imagen del cómic, sin embargo, para contrarrestar el efecto, Moore planea una secuencia con mucho diálogo. En la analepsis, el tiempo de la historia y el del relato se vuelven simultáneos.

Blake comienza sentado a los pies de Moloch, balbucea muchas cosas, habla sobre lo malo que ha sido, las cosas malas que ha hecho, sin embargo, habla de algo que presenció que lo cambió todo, algo tan malo que incluso a él le ha dado asco, algo sobre una lista donde aparecen Moloch y una tal Janey Slater.

También menciona vagamente al Dr. Manhattan. Blake está fuera de sí, va de un lado a otro, y con cada cosa que dice y hace, el lector puede notar la reacción de Moloch, quien se retuerce, se encoje, pero no quita los ojos del Comediante.

Blake dice algo sobre una isla donde trabajan científicos y artistas. Al final de la página 23, el Comediante pide una explicación a todo lo que ha visto, y toma a Moloch de la camisa. El cuadro es un acercamiento al rostro angustiado y cubierto de lágrimas de Blake, lo cual, además de acentuar el dramatismo de la escena subraya el papel de la primera persona. El siguiente cuadro es de Rorschach, en la misma posición de Blake, sosteniendo a Moloch por el cuello. Se trata de una transición en secuencia como las anteriores, pero es un poco diferente, pues se da un cambio de personaje a personaje, su carácter, más que secuencial es el de una analogía.

La escena en primera persona cambia la dinámica narrativa de *Watchmen*. Su aparición permite dar un mayor impacto y veracidad a un relato contado por un personaje recién introducido, de quien hasta entonces sabemos muy poco. Al ser contado de esta manera hace de la analepsis más íntima y al mismo tiempo impactante. Vemos con la misma confusión de Moloch la

reacción del Comediante, que a partir de lo que conocemos de él, por las analepsis anteriores, se vuelve contradictorio.

El personaje no parece él mismo, el hombre cínico y cruel ha desaparecido y en su lugar vemos a un sujeto perturbado, asustado y arrepentido. Y cuando se suma la fragilidad de Moloch como personaje narrador, el efecto de confusión se magnifica.

Rorschach esta intrigado por la historia, pero por el momento decide creerla. Deja ir a Moloch, pero lo amenaza con volver, pues además ha descubierto que posee medicamentos ilegales. Moloch dice que tiene permiso, que es su medicina contra el cáncer, pues está muy enfermo y poco tiempo le queda de vida.

Rorschach deja el departamento de Moloch y retoma el papel de narrador mediante su diario. Recorre la ciudad con dirección al cementerio, en su camino reflexiona nuevamente sobre la decadencia de la sociedad y el papel de los enmascarados en ella. Piensa sobre Blake, un hombre violento que de cierta manera parecía entender el funcionamiento del mundo, y en vez de intentar cambiarlo prefería reírse de él. Se pregunta también si la historia de Moloch sería mentira, pero no encuentra motivo. Le parece irónico que al terminar la vida de un héroe, el único que haya dejado rosas haya sido su peor enemigo.

Entre sus divagaciones, Rorschach empieza a contar un chiste, y mientras lo hace, en las viñetas se suceden imágenes de la vida de Blake, las mismas que ya viéramos en las analepsis, así como la secuencia de imágenes sobre su muerte en el primer tomo.

Estas imágenes de retrospectiva aparecen en una tonalidad rojiza, para diferenciarlas de las analepsis evocadas directamente por los personajes. Aquí, ningún ser intradiegético origina estas imágenes, se trata del narrador omnipresente que las retoma y las muestra al lector. Así, dos narradores se manifiestan al final del Tomo II.

Por un lado, Rorschach, a través de su diario cuenta el chiste. Por el otro, el narrador omnipresente muestra una recopilación de los momentos clave en la vida de Blake. Dos narraciones independientes y autónomas, un narrador que cuenta y otro que muestra, sin embargo, ambas se complementan para construir una nueva narración, una que mediante la ironía del chiste muestra la ironía de la vida de Blake, llena de contradicciones y de acciones que influyeron, dañaron y afectaron a otros.

La secuencia termina con el Comediante cuando es arrojado por la ventana de su departamento, luego un cuadro totalmente rojo que se funde con la siguiente viñeta, un acercamiento a las rosas rojas dejadas por Moloch. Se trata de otra clase de transición. Las imágenes del gran narrador, distinguidas por el tono rojizo, se apoyan en el color de las flores para guiar el retorno al relato marco.

Rorschach recoge una de las rojas y se aleja de la tumba. El capítulo concluye con una cita de Elvis Costello que da título al Tomo II.

El segundo apéndice de *Watchmen* es en realidad la continuación del primero. Otro fragmento de *Bajo la máscara* que prosigue el relato de Mason justo donde lo dejamos. En él cuenta su preparación antes de convertirse en Búho Nocturno y la primera vez que salió a combatir al crimen. Aquello consolidó el movimiento de justicieros enmascarados.



Figura 9.

Este relato metadieético es mucho menos atrevido que el primero. En primer lugar, la ruptura del pacto entre el lector y el texto ya no es tan fuerte, pues existe el apéndice anterior como antecedente. En este punto, el lector entiende la introducción de la biografía de Mason como parte de la estructura narrativa de la novela gráfica. Y los parámetros de ruptura entre la realidad y la ficción, la construcción de universo diegético y la veracidad de la historia se mantienen en el mismo nivel que con el Tomo I.

La función narrativa de la segunda entrega de *Bajo la máscara* se reduce a la función explicativa. El contenido desarrolla la historia de los *Minutemen*. Presenta uno a uno a los personajes que aparecen en la fotografía del relato, pero de quienes hasta ahora no sabemos más. Se explica entre otras cosas que Sally Jupiter se casó con el agente publicitario encargado de dirigir a los *Minutemen* frente a la prensa y la opinión pública.

El agente se encargó de encubrir el intento de violación de Blake, y tapó otros escándalos sexuales y de violencia alrededor de los enmascarados. Mason cuenta que el comediante dejó a los *Minutemen* poco después del suceso con Sally y fue apuñalado en una pelea, lo que le hizo dejar su papel vigilante. Posteriormente se unió a las fuerzas del gobierno estadounidense y se convirtió en un héroe de la Guerra del Golfo.

Datos de este tipo tienen como función remarcar que el universo diegético de *Watchmen* es una versión alterna del mundo real. El transcurso de la historia es semejante, casi idéntico, hasta peculiaridades como la existencia del Dr. Manhattan que cambian el curso del mundo y dan un carácter particular de la diégesis.

Otra ampliación al universo diegético ocurre con la mención que hace Mason de Moloch. Lo describe como una mente criminal que se convirtió en una gran amenaza para los Minutemen, pero que con el paso del tiempo se retiró a actividades ilícitas menos llamativas que los justicieros no podían detener. Así se da origen al personaje de Moloch, que si bien no se profundiza en sus tiempos como villano, ni se da más información sobre él, el lector conoce algunos antecedentes para que Moloch no quede descontextualizado dentro de la diégesis.

En el texto, Mason también comenta la desintegración de los *Minutemen* tras la muerte de varios de sus miembros y el retiro de otros, como Sally que dejó la máscara cuando tuvo a su hija. Por último, se menciona que aunque los *Minutemen* estaban acabados, habría una nueva generación de héroes en camino.

Como en el tomo anterior, la contraportada muestra la mitad de un reloj, pero a diferencia de su primera aparición, el minuterero marca once minutos para las doce, y en la parte superior se ve una mancha roja que se desliza hacia abajo.

Los pequeños cambios revelan una secuencia progresiva que se irá revelando al pasar los capítulos, pero por ahora, aún permanece como una imagen misteriosa, un secreto que espera ser revelado.

Tomo III: *The Judge of all the Earth.*

La portada del tercer capítulo de *Watchmen*, muestra una parte de un anuncio de refugio nuclear, y una estela de humo que se eleva. Como en los capítulos anteriores, la portada forma parte de la escena inaugural.

Ya se mencionaron algunas de las características visuales de las portadas de *Watchmen*, como el gran detalle visual y la manera en que se integran a las imágenes dentro de la novela. Sin embargo, aún no se ha señalado que todas ellas, si bien consisten en un “acercamiento” a un objeto o lugar, nunca muestran la imagen en toda su extensión.

Como si se tratara de un ojo humano que se acerca para captar el detalle pero pierde el panorama entero, *Watchmen* reafirma con sus portadas un tema presente en toda la obra: cuando una persona, un grupo o una sociedad sólo se concentran en el punto más inmediato, pierden inevitablemente la noción del contexto.

El primer cuadro del Tomo 3 rompe la constante de los capítulos anteriores, donde la primera viñeta es la misma imagen de la portada, pero desde una perspectiva más alejada. En este caso, aunque se trata de la misma señal de refugio nuclear, el primer cuadro hace un acercamiento más hondo, pero con menor detalle en la ilustración.

Al mismo tiempo, la viñeta contiene dos cuadros de texto, dos discursos diferentes diferenciados visualmente. El cómic, como medio gráfico y secuencial, tiene sus propios recursos para representar una serie de cosas que escapan a sus dominios, como por ejemplo la parte “sonora”. Para contrarrestar esta característica, el cómic se vale principalmente de la palabra escrita. El más claro ejemplo, es el uso de onomatopeyas para representar los sonidos que se dan dentro de la historia.



Figura 10.

Otro elemento que refleja la representación sonora son los globos de diálogos, que suelen no ser tan vistosos como los anteriores, incluso se pasan por alto por ser tan comunes, pues el lector generalmente ya está familiarizado con este código.

Los globos de texto contienen la voz y el pensamiento de los personajes. Sin embargo, para expresar cosas que no pueden darse sólo a través de la escritura, como las emociones²³, el lenguaje del cómic se vale de los elementos gráficos. Por ejemplo, un globo redondo expresa una idea llana, no se nos da información del tono e intención más allá del que proporciona la imagen. Un globo puntiagudo implica un tono más violento, estruendoso, y uno cuadrado una voz monocorde, sin inflexión.

Por otro lado, el aspecto gráfico también sirve como elemento diferenciador. La similitud visual de los globos puede prestarse a confusiones. Para evitar algo así, los globos y cuadros de texto también pueden cambiar de aspecto, para que sea más fácil identificar su función en el relato.

Los diálogos directos entre personajes se representan en el clásico globo blanco. El globo de texto del Dr. Manhattan, en cambio, siempre es de color azul, lo que permite identificarlo y al mismo tiempo da un aspecto nebuloso a sus palabras y resalta su carácter sobrehumano.

Por su parte, los globos de Rorschach nunca son redondos, son irregulares, dan la ilusión de que su voz es áspera, profunda y hasta ininteligible. Y cuando se trata de su diario, éste aparece en cuadros amarillos con los bordes angulares como de una hoja de papel.

De tal manera, la novela crea barreras de diferenciación que influyen en la inflexión de la palabra escrita, y dan al lector parámetros que le permiten identificar los distintos niveles narrativos entre narradores y personajes.

Ahora, los ejemplos de Rorschach y el Dr. Manhattan son claros, pues los personajes se encuentran claramente relacionados con sus globos. El diario de Rorschach empieza identificándose como tal desde el principio, y Manhattan, al menos en su primera aparición, está asociado visualmente con sus globos de diálogo.

Sin embargo, lo que ocurre en la primera viñeta del Tomo III es un poco diferente. En la parte superior, aparece un recuadro distinto a los vistos hasta ahora. Tiene un suave color marrón, y algunos de sus bordes se doblan como si fuera pergamino. Incluso la primera letra, más oscura y garigoleada, se diferencia de la fuente usada en *Watchmen*.

Además el contenido resulta desconcertante, a pesar de que se apoya en la imagen del cuadro, para dar un sentido metafórico entre lo “dicho” y visto. El recuadro dice: “Delirando, vi que las infernales velas negras del barco surcaban el amarillo cielo de las Indias y reconocí el hedor de la pólvora, los cerebros esparcidos y la guerra”.

El texto encuentra un segundo significado. La señal de refugio nuclear muestra un fondo amarillo y una figura negra semejante a una vela, lo cual la convierte en una analogía entre lo que el lector ve y lee. Así como los juegos de analogías que Moore hace con los diálogos,

²³ Al afirmar esto no me refiero a que el contenido del discurso no pueda indicar pautas emocionales como en la literatura, pero en ésta el autor se vale de la descripción para complementar. En el caso del cómic los elementos que dan énfasis a lo escrito suelen ser visuales, y por lo tanto más inmediatos.

existen mucho otros de este tipo, que nacen del contraste entre lo escrito y lo visual. Dos significados distintos que se complementan y crean una nueva forma de entender el relato.

El segundo globo de la viñeta, de aspecto redondo y color blanco, muestra el diálogo de un personaje hasta el momento desconocido, quien se declara a favor de lanzar un misil nuclear a los rusos y esperar que así se resuelva todo.

La total diferencia entre el contenido de los dos cuadros de texto crea una sensación de confusión, de ruptura, un elemento distintivo que se consolida en la novela gráfica.

Conforme prosigue la secuencia, las viñetas van dando una visión más amplia del lugar. La señal de refugio nuclear está colocada en una pared, y al otro lado de la calle, justo frente a ella, están un hombre adulto, dueño de un puesto de periódicos, y sentado en el suelo, un joven que fuma. Esto explica la estela de humo en la portada.

Los globos blancos pertenecen al hombre del puesto, quien comenta más para sí mismo que para el joven fumador, la difícil situación por la que pasa el mundo. Se considera una persona enterada, pues siempre está atento a la prensa, y es consciente de que hay catástrofes a toda hora, crímenes y miseria, presiente un fin terrible para la humanidad. En su monólogo también hace referencia al presidente Nixon, quien se mantiene en el poder. Además nombra a un importante periódico, *Nova Express*, que será importante en el desarrollo de la trama.

En el otro cuadro se sucede un segundo monólogo, que habla de una visión terrible, una playa repleta de cadáveres y un barco terrible que se aleja con el atardecer. Este relato metadieético posee una narración distinta incluso en estilo, es profundamente descriptivo, y su tono es rudo, descarnado y cruel. Las atrocidades descritas en este cuadro adquieren su segundo significado junto a los diálogos del hombre del puesto, quien a su vez habla de la decadencia de la sociedad, menos cruenta pero igual de terrible.

Es hasta la segunda página cuando el lector conoce el origen del segundo monólogo. El chico que fuma lee una historieta, y a ella pertenece el recuadro con aspecto de pergamino.

Se trata de la introducción de uno de los relatos metadieéticos, junto con los apéndices, más importantes e interesantes en la novela gráfica: *Los cuentos del Galeón Negro*²⁴.

Como ya se mencionó, el cómic como medio artístico y parte de la cultura popular, forma parte de los intereses particulares de Alan Moore. La aparición de *Los cuentos del Galeón Negro*, no sólo da a la historia de *Watchmen* una segunda dimensión, sino que también reivindica al cómic.

El relato en *Los cuentos del Galeón Negro* es independiente al relato marco, sin embargo encuentra su relación con éste en dos sentidos. El primero es que *Los cuentos del Galeón Negro* existen dentro de la diégesis de *Watchmen* de una manera muy parecida a la de los apéndices. Textos diegéticos contruidos por personajes, ya sea anónimos o presentados en el relato marco,

²⁴ *Tales of the Black Freighter*.

y dirigidos al menos en apariencia a los habitantes del universo diegético, y que sólo llegan al lector a través del relato.

Sin embargo, mientras que los apéndices son entregados al lector directamente en una forma que rompe con el lenguaje del cómic, *Los cuentos del Galeón Negro* emplean mediadores. El joven en el puesto de periódicos es quien lee el relato, es a partir de su lectura que llega al lector de la novela gráfica, sin embargo, la historieta tiene su propio narrador, un narrador intradiegético del relato metadiegético.

El relato cuenta la historia de un hombre (su nombre no es revelado), cuya tripulación fue atacada por el terrible Galeón Negro, un barco pirata con la tripulación más sádica de todos los mares. El personaje cuenta en primera persona y con lujo de detalle todas las atrocidades que ha presenciado y revela sus intenciones de regresar a su hogar, donde lo esperan su esposa e hija. Su misión es alertar a toda la población del próximo arribo de la banda de piratas.

La lectura que hace del cómic el chico del puesto, siempre simultánea a lo que ocurre alrededor en el terreno del relato marco, constituye la segunda relación entre los dos relatos, una relación metafórica.

La manera en que el monólogo del naufrago se complementa con el mundo diegético, muy diferentes en apariencia, pero muy cercanos en esencia, da un nuevo significado a ambas situaciones, especialmente en lo que al horror significa en ambas realidades. Para profundizar en esta relación a través de la novela gráfica, es mejor ir analizando cada una de las apariciones de *Los cuentos del Galeón Negro* a lo largo de los doce tomos.

Cada aparición de *Los cuentos del Galeón Negro*, implica una doble narración. Mientras el naufrago continúa describiendo el horror de los cadáveres desperdigados en la playa, se acerca al puesto de periódicos un hombre con un letrero que dice “El fin está cerca”. No se trata de la primera aparición de este personaje, pero sí su primera participación activa.

El tipo del letrero había aparecido en el Tomo I, justo en la primera escena, pasando lentamente sobre la sangre del Comediante, regada en la acera. Y después, se le ve en el Tomo II, fuera del cementerio durante el funeral de Blake. Pero esta vez, el sujeto se acerca al tendero preguntando por el nuevo número del periódico *The New Frontiersman*.

En esta primera secuencia se mencionan tanto al *Nova Express*, como a *The New Frontiersman*, los dos periódicos rivales en el universo diegético, y cuya importancia en la trama crece con cada número de la novela.

Al final de la página tres el relato recae una vez más en *Los cuentos del Galeón Negro*. El naufrago encuentra el mascarón de proa que lo llevó hasta la playa, conmovido, intenta quitar las algas del rostro de la mujer de madera, pero luego se arrepiente, pues no desea pagarle su ayuda mostrándole la playa llena de muerte. En el último cuadro, el naufrago dice: “Su húmedo abrazo me había salvado de nadar a la deriva, y sólo podía ofrecerle ese pobre consuelo...”. En la siguiente página, la primera viñeta muestra a Laurie en la cama con el Dr. Manhattan, y

aunque la narración ha saltado a un lugar y contexto diferente, aún queda un cuadro con la continuación del texto en *Los cuentos del Galeón Negro*, que dice: “No podía amarla como ella me amaba a mí”.

El peso de esta frase tiene dos sentidos. Primero, dentro de la diégesis del propio relato del naufrago, pero segundo, y más importante, es cómo resinifica la escena siguiente del relato marco. La reflexión sobre el amor cae directamente sobre Laurie y el Dr. Manhattan, quienes tienen una relación sentimental. El relato los sitúa mientras tienen sexo, pero la fuerza de la frase será más evidente conforme se desarrolla la siguiente secuencia.

La manera en que un cuadro de texto, situado especialmente fuera de lugar, da paso a una nueva situación, relacionada más por el contenido del texto, constituye una nueva clase de transición, muy utilizada a partir de aquí en la novela gráfica. Así como el capítulo dos, utilizó la transición por secuencia, cimentada principalmente en la parte gráfica, ésta es una transición por analogía, que encuentra su razón en el contenido y la relación que existe, de escena a escena, y de diálogo a diálogo.

Laurie está con el Dr. Manhattan, pero descubre que en vez de uno, está ante dos de ellos. Ella se levanta asustada ante el desconcierto de Jon (nombre real del Dr. Manhattan). Laurie sale de la habitación, y mientras camina por el pasillo descubre que hay un tercer Dr. Manhattan trabajando en un experimento.

Aquello la hace enfurecer. Reclama a Jon por atreverse a duplicarse y hacer otras cosas mientras está con ella. Jon argumenta que tiene mucho trabajo, se prepara para una entrevista y tiene asuntos por concluir. No entiende la posición de Laurie, y aunque le pide disculpas, se mantiene sereno e indiferente.

Aquello termina con la paciencia de Laurie quien le grita y lo abandona. El Dr. Manhattan no hace nada por detenerla y en el último cuadro de la secuencia, aparece un cuadro de texto color blanco que no pertenece a ninguno de los personajes en la viñeta. Nuevamente es la voz de alguien más, en otro lugar, cuya intervención resignifica la escena y da paso a otra transición por analogía.

El cuadro dice: “Recordé que discutimos después de su fracaso de evitar el asesinato de Kennedy. Le dije: Jon, lo conoces todo en éste mundo menos a las personas.”

De tal manera, existen dos “voces” ajenas a la secuencia que sin embargo le dan otro sentido. Primero, la frase del naufrago del cómic “No podía amarla, como ella me amaba a mí”, está relacionada con la manera en que Jon trata a Laurie. Es su pareja, puede estar enamorado de ella, pero en su condición de superhombre, las cosas son distintas, su manera de sentir y comprender el mundo nunca serán iguales a las de Laurie.

Y en segundo, el remate del último cuadro de texto: “Jon, lo conoces todo en este mundo menos a las personas”, hace hincapié en el distanciamiento del Dr. Manhattan con el mundo y los

sentimientos humanos. La aparición de estos cuadros, son claves que acentúan la personalidad del personaje.

El cuadro de diálogo construye la transición a la siguiente página donde el lector descubre quién ha dicho esa última frase. Se trata de un nuevo personaje, Sally Slater, la primera esposa del Dr. Manhattan. La mujer está sentada en una oficina, conversando con un hombre al que el lector no puede ver. Sin embargo, hay una grabadora en el escritorio, y al fondo se ve un vidrio que dice *Nova Express*. Con la información dada al principio del tomo, se deduce que Slater está en la oficina de un periódico.

A continuación, se da lugar a una nueva forma en el relato, que se apoya en la analogía (en el mismo sentido de las transiciones ya mencionadas) y la narración de acciones simultáneas.

Las páginas 6 y 7 están construidas, en cuanto a la colocación de las viñetas, como una constante, es decir, la distribución de los cuadros se repite durante la secuencia. Del lado izquierdo, aparece Slater en la oficina contando su relato, a la derecha, las viñetas muestran a Laurie dejando el campo militar. Lo interesante es cómo las acciones se complementan mientras dura el relato.

Slater habla a grandes rasgos de su pasado con Jon. Habla con amargura de su edad, de cómo Jon la cambió por una enmascarada de dieciséis años y el dolor que aquello le causó. Por su parte, el periodista le habla sobre su condición (aunque esta no es revelada todavía) y ella confiesa que será un alivio demostrarle al mundo quién es en realidad el Dr. Manhattan.

El discurso de Slater va de su viñeta, a las que muestran a Laurie. La trasposición del texto otorga mayor dramatismo a la escena y resignifica la secuencia por medio de la analogía.

Primero, Slater, refiriéndose a lo que sintió cuando fue abandonada, dice “Un día, él se enterará de lo que se siente”, este diálogo aparece sobre la viñeta donde Jon mira a Laurie salir de la base. Más adelante, cuando explica por qué ha decidido contar acerca de su condición a la prensa, dice: “Me mantuve en silencio todos estos años...” Curiosamente el recuadro aparece en la viñeta donde Laurie, tras abordar un taxi, mira por la ventana sin decir nada.

A continuación, en una analogía mucho más ingenua, el reportero interrumpe a Slater diciendo “Si quiere podemos parar aquí”, justo en el cuadro donde Laurie pide al taxi que se detenga y baja del vehículo. En el último cuadro de la secuencia Slater dice: “Es un gran alivio, poder hablar con alguien”, al tiempo que la viñeta muestra a Laurie entrando a casa de Dan Driberg, quien le recibe sorprendido.



Figura 11.

La transposición de diálogos analógicos y narraciones de acciones simultáneas se mantiene hasta el final del capítulo. A decir verdad, a partir de este punto, todas las viñetas se alternan de un lugar a otro, pero siempre contienen un fragmento del diálogo de la escena que le precede. La transposición se apoya siempre en la analogía visual, verbal y en el juego de palabras. Esto contribuye a un ritmo acelerado que lleva hasta el clímax del capítulo y da la sensación de que ocurren muchas cosas a la vez, que todo está encadenado y no puede ser detenido. No detallaré más estos juegos pues requeriría un análisis de viñeta por viñeta, simplemente relataré lo que ocurre en la historia.

Laurie busca apoyo en Dan, le cuenta de sus problemas con Jon, y habla de lo mucho que odia la vida que lleva. Maldice el día en que su madre la obligó a convertirse en heroína y lo mucho que desearía tener una vida normal. Tras conversar un rato, Dan convence a Laurie de ir a visitar a Mason. En el camino son atacados por un grupo de asaltantes a quienes derrotan con facilidad. La batalla hace que Laurie y Dan recuerden los viejos tiempos.

Mientras tanto, el Dr. Manhattan acude a su entrevista por televisión. Durante la rueda de prensa, un periodista de Nova Express comienza a acosarlo, con declaraciones con las que asegura que su antiguo compañero Wally Weaver murió por cáncer, que su enemigo Moloch también lo tiene, y revela que a su ex esposa, Sally Slater le quedan unos meses de vida.

La insinuación de que la sola presencia de Jon provoca cáncer, pone en alerta a todos los reporteros que se lanzan con preguntas. El Dr. Manhattan está consternado, pide que lo dejen solo, pero como no lo hacen los transporta fuera del lugar y decide dejar la tierra.

Jon se transporta a una base abandonada de donde toma una fotografía en la que aparecen un hombre y una mujer, y después se marcha al planeta Marte.

Es importante mencionar que la rueda de prensa, y el ataque a Dan y Laurie, ocurren simultáneamente en el tiempo de la historia, y el relato los va poniendo en una secuencia que alterna una escena y otra, uniéndolas mediante los diálogos y transiciones analógicas.

La noticia del exilio del Dr. Manhattan corre rápidamente. El hombre del puesto de periódicos lee con alarma que Rusia ha abandonado su postura de paz y avanza sobre Afganistán. Al mismo tiempo, el presidente Nixon estudia la situación desde una base militar. Concluye que sin el Dr. Manhattan para mantener la paz, Rusia podría atacar los Estados Unidos, y si decidiera lanzar sus misiles nucleares la mitad del territorio sería destruido.

El capítulo concluye con el Dr. Manhattan en Marte. Su exilio de la tierra ha roto el *status quo* que mantuvo a la Tierra en tensa calma por varios años.

El apéndice del Tomo III, es la conclusión de la biografía de Mason *Bajo la Máscara*. En términos narrativos, su función y relevancia en la historia es el mismo de sus antecesores. Es más, la recurrencia de este apéndice lo hace un tanto predecible, y el efecto de sorpresa y ruptura queda ampliamente superado.

Sin embargo, el contenido del apéndice aporta al lector información importante sobre el fin de la primera gran época de los superhéroes, que se dará por hecho, y no será más explicada en los capítulos sucesivos.

Mason cuenta que en 1950 los *Minutemen* estaban acabados. Sally Jupiter se había casado con su representante, y los que aún quedaban en activo tuvieron que enfrentarse al gobierno estadounidense. El relato aborda que el gobierno empezó a tomar el asunto de los enmascarados como algo serio y les exigió revelar sus identidades, especialmente porque la paranoia comunista crecía con la llegada de Joseph McCarthy.

Una vez más, la novela de Moore parte de situaciones reales, para darle un sustento creíble a su universo fantástico. Nos recuerda que *Watchmen* es sólo una versión distinta de nuestro propio mundo, algo que pudo haber pasado si se hubieran dado ciertas situaciones.

Así, la obra fortalece su contexto, da veracidad al relato marco y reafirma la idea, ya mencionada desde el primer apéndice, de que el universo diegético es profundo y complejo. Que existe más allá de lo que cualquier relato marco o metadieético puede exhibir. El lector es sólo un ser privilegiado que puede asomarse por esa grieta entre los dos mundos, pero ese otro universo en sí, incluso en su carácter de ficción, posee sus propias reglas, su lógica particular.

La aparición de estos personajes ficticios que parten de la realidad, de asuntos políticos que superan a los personajes que los narran, dan a entender que la autonomía de la diégesis es tal, que sigue, y probablemente seguirá andando sin importar si haya un lector para contemplarla. *Watchmen* existe por sí mismo, y contiene un millar de personajes, acciones situaciones, y escenarios que el lector nunca conocerá. Pero la manera en que todos ellos son insinuados mediante los apéndices, evidencia la independencia de la diégesis y le otorga verosimilitud e ilusión de realidad a ese mundo que apenas podemos mirar por la rendija.

En segundo lugar, la aparición de elementos comunes entre lo real y lo ficticio, también son una ofensiva contra la barrera que separa las dos realidades. El lector, al encontrar en la diégesis referentes de su propio universo, es capaz de identificarse con el otro mundo y otorgarle credibilidad.

El lector tiene una perspectiva más amplia de dichos referentes debido a su propia experiencia y conocimiento del mundo real. Cuando el lector reconoce los elementos comunes entre el mundo real y el ficticio adquiere la habilidad de emitir juicios de valor sobre el desarrollo de la obra que no provienen directamente del relato, sino de la relación que tiene el lector con su propia realidad. Por ejemplo, la aparición de McCarthy, conocido radical estadounidense, iniciador de un movimiento que desató la paranoia en todo Estados Unidos contra el fantasma del comunismo, hacen pensar que en un contexto como el que plantea la novela gráfica sí tendría la influencia que se le atribuye.

Además de la figura de McCarthy, se suma que en ese universo, el poder continúa en manos del presidente Nixon, otro referente de la realidad. Es “natural” pensar que los efectos de la caza de brujas comunista se potenciarían. La manera en que se encadenan los elementos de la diégesis, una realidad alterna, con los del mundo real en la cabeza del lector, le permiten llegar a la conclusión “Claro, eso pudo haber ocurrido” y así se da otro paso entre las dos realidades, la ficción aparenta realidad y se gana su verosimilitud.

Volviendo al relato, Mason cuenta que ante los temores al comunismo, los enmascarados revelan sus identidades y se retiran a la vida privada. Los únicos que mantienen sus identidades son el Comediante, que decide trabajar para el gobierno, y Justicia Enmascarada quien se niega a seguir órdenes gubernamentales.

Mason habla sobre Justicia Enmascarada, quien desapareció misteriosamente un día, al mismo tiempo que el cadáver de un artista de circo, de su edad y complexión fue encontrado. Se sospecha que eran el mismo hombre, y que de hecho sí tenía afiliaciones comunistas, pero el misterio no es revelado. Este pequeño hecho tendrá repercusiones más adelante en el argumento.

Pasan algunos años de tensa calma, con los rusos y estadounidenses sumidos en la guerra fría. En América, surge una segunda generación de enmascarados inaugurada por Ozymandías, un joven muy inteligente con una preparación física excepcional. Mason se da cuenta que estos jóvenes son mejores de lo que los *Minutemen* llegaron a ser.

También narra la llegada del Dr. Manhattan, un ser con superpoderes capaz de alterar el tiempo y el espacio. La llegada de Manhattan marca el inicio de una nueva era, su presencia detiene el avance comunista, y hace ver a los otros enmascarados como niños patéticos. Sin embargo, no por esto dejan de aparecer nuevos héroes. La hija de Sally, Laurie, se une al gremio de superhéroes por la presión de su madre.

Mason concluye el relato con la aparición de un joven inteligente, inventor, con nuevas ideas para combatir el crimen y una admiración por el primer Búho Nocturno. Sin revelar la identidad de Dan, Mason cuenta cómo dejó al joven usar su nombre de héroe; con el que ahora tiene una gran amistad.

Al final, Mason habla de su retiro y una reflexión sobre los nuevos tiempos, defendiendo a los héroes enmascarados como parte de la cultura e identidad estadounidense, algo que se mantendrá pese a cualquier cosa, ya sea para bien o para mal.

En la contraportada el minuterero ha avanzado en minuto más, y la mancha que escurre de la parte superior es más grande.

Tomo IV: *Watchmaker*

El cuarto capítulo de *Watchmen*, es sin duda uno de los más interesantes en cuanto a su construcción narrativa, especialmente por su manejo del tiempo. La portada muestra una fotografía sobre arena rosa, es la misma que el Dr. Manhattan toma de la base militar abandonada del capítulo anterior. En la esquina inferior izquierda se ve también una huella humana.

Como en el Tomo III, la primera viñeta no es una versión ampliada o reducida de la imagen en portada. En su lugar, aparece la mano de Jon sosteniendo la foto, el fondo es un cielo estrellado. Lo primero que salta a la vista son los cuadros de texto de color azul. A través de la lectura de los números previos, el lector puede reconocer de inmediato que los cuadros y globos azules son exclusivos del Dr. Manhattan, por lo tanto se entiende que él es quien cuenta la historia.

Una de las características principales del capítulo es que se trata de una narración completamente intradiegética. En el capítulo, será el Dr. Manhattan quien cuente la historia, es un narrador que además no parece dirigirse a nadie, su relato es introspectivo.

Sin embargo, hay otro elemento que hace de esta narración más interesante que las vistas hasta ahora. Es cierto que no es el primer narrador intradiegético, pues en los primeros números existen ejemplos como el diario de Rorschach, o incluso la biografía de Mason. Pero en el caso de Manhattan, su narración no sólo sirve para contar una historia, sino que también construye la identidad del personaje, nos revela su condición, su personalidad y características de una forma innovadora.

Para aclarar este aspecto, basta con poner atención en las tres primeras viñetas. Como ya se mencionó, la primera muestra la mano de Jon sosteniendo la fotografía, hay dos cuadros de texto que dicen: “La fotografía está en mi mano, es la fotografía de un hombre y una mujer. Están en un parque de diversiones en 1959”.

La segunda muestra la misma imagen de la portada, de tal manera que en *Watchmen*, la portada es siempre un cuadro que pertenece a la historia, independientemente de si se encuentra en directa relación con la primera viñeta que abre el capítulo.

Sobre la imagen hay otros dos cuadros de texto, dicen: “En doce segundos, suelto la fotografía, cae sobre la arena a mis pies, sigo caminando. Ya está ahí tirada doce segundos en el futuro. Diez segundos ahora”.

La narración resulta un tanto extraña, pero antes de profundizar en ella, conviene mirar la tercera viñeta. Se trata de una versión diferente de la primera, vista desde un punto más alejado. El Dr. Manhattan está sentado en una roca, en su mano sostiene la fotografía a la que mira fijamente, el texto dice: “La fotografía está en mi mano. La encontré en un bar abandonado en la base Gila Flats, hace veintisiete horas”.



Figura 12.

A primera vista puede parecer una contradicción. En la tercera viñeta Manhattan sostiene la foto, pero en la segunda ya la ha arrojado al suelo. El conflicto surge porque el cómic es un arte secuencial, y generalmente sus secuencias son progresivas, sin importar si se trate de una prolepsis²⁵ o una analepsis, pero en este caso hay una ruptura en la secuencia.

Dada la sucesión de las imágenes, podría pensarse que el tercer cuadro funciona como una analepsis del inmediato anterior; como si se volviera en el tiempo aunque sólo fuera unos instantes. Sin embargo, mientras las imágenes parecen retroceder en la secuencia, los diálogos indican que la secuencia sigue hacia adelante.

El lenguaje del cómic parte de la relación entre texto e imagen, y es en esta relación donde surge el juego de tiempos que se explota en este capítulo. La narración de Jon se encuentra casi todo el tiempo en presente, incluso al narrar situaciones del pasado o del futuro. Pero las imágenes muestran con mayor claridad la temporalidad a la que se refieren, por lo tanto, la “voz” de Jon parece quedar fuera del tiempo hasta ser ajena al relato que está contando. Y es justo esa una de las características del personaje del Dr. Manhattan, la cual se irá revelando a lo largo del capítulo.

Entonces estamos ante una disrupción temporal en lo referente a la secuencia. El relato salta deliberadamente en el tiempo y se vuelve tarea del lector organizarlo en la cronología de la historia.

Para hacer aún más compleja la narración temporal, en el texto de Jon aparecen comúnmente referencias a unidades exactas de tiempo. Éstas sirven como pistas para entender cómo funciona la perspectiva temporal del personaje y constituye una guía para construir el relato en su secuencia cronológica original.

De vuelta a la novela, Jon cuenta lo que ocurrió en el capítulo anterior, su pequeño viaje a la base militar para recuperar la fotografía. El relato revela que la mujer es Janey Slater, y la foto

²⁵ “Toda maniobra narrativa que consiste en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior”, Gérard Genette, Figuras III, Editorial Lumen, 1989, Capítulo I, p. 95.

fue tomada en 1959. Junto a la narración de estos acontecimientos, se repiten los cuadros donde Manhattan mira la fotografía, la arroja y camina hacia el horizonte mientras la fotografía yace en la arena.

Estas viñetas serán comunes en todo el capítulo, dando la sensación de que independientemente de las palabras de Jon, la acción sigue atrapada en ese pequeño acto; como si no importara cuánto ocurre en rededor, todo se concentra en el mismo instante, un instante que pierde temporalidad al eternizarse, es decir, se mantiene constante, ignorando la lógica del tiempo ya sea hacia atrás o hacia adelante.

Sin embargo, esta secuencia que se repite²⁶ a lo largo del todo el capítulo sirve como una especie de ancla, que da perspectiva a las analepsis y prolepsis que aparecerán.

La repetición del acto se encuentra entre las dimensiones de frecuencia en el relato propuestas por Genette: “Contar *n* veces lo que ha ocurrido una sola vez. Se trata de un relato repetitivo”²⁷ Sin embargo esta premisa, aunque es clara en cuanto a la estructura, es puesta en entredicho cuando se toma en cuenta el contenido del capítulo y la segunda intención del relato repetitivo de crear empatía entre el lector y el Dr. Manhattan.

En la página dos, Jon continua con su relato, y en un cuadro de texto sobre la viñeta donde deja caer la fotografía, dice algo interesante: “Dos horas en mi futuro, observo meteoritos desde un balcón de vidrio, pensando sobre mi padre”. Manhattan hace una declaración sobre su futuro, en una forma de prolepsis en el texto. Lo valioso de este diálogo es que en el cómic, y en las narraciones en general, es muy extraño encontrar saltos hacia adelante en el tiempo, es una figura poco común que vale la pena señalar.

Jon cuenta sobre su juventud, cuando seguía los pasos de su padre para convertirse en relojero. En el relato, Jon parece amar ese trabajo, pero cierto día su padre, ante el conocimiento de la guerra nuclear, llega a la conclusión de que el futuro está en la investigación atómica y no en la industria relojera.

Diciendo a su hijo que es mejor que se dedique a la física, toma los engranes del reloj que Jon arreglaba y los arroja por la ventana. En esa viñeta, el cuadro de texto del Dr. Manhattan dice “Hace cuarenta años, llovieron engranes en Brooklyn”. La siguiente viñeta muestra al Dr. Manhattan en el balcón de cristal que mencionara antes y unos meteoritos surcando el firmamento. El cuadro de texto pone: “Ciento quince minutos en el futuro, la lluvia de meteoritos atraviesa la enrarecida atmósfera de Marte...”

¿Cómo puede entenderse esta viñeta? En lo que va del relato, no ha habido nada que nos lleve a esta parte, nada que explique la existencia del balcón, nada además del cuadro de texto que

²⁶ Aunque los cuadros de esta secuencia se repiten no siempre lo hacen secuencialmente, es decir, las viñetas vuelven a aparecer, pero separadas entre ellas por otras que narran los acontecimientos de la vida de Jon, y no siempre en el mismo orden de la secuencia inaugural.

²⁷ Gérard Genette, *Figuras III*, Editorial Lumen, 1989, capítulo III, p. 174.

habla del futuro. Por lo tanto, el tiempo se desdobra aún más al mostrarnos directamente una escena del futuro del Dr. Manhattan. Una prolepsis que combina texto e imagen, una elipsis poco común en el lenguaje de las historietas.

A partir de aquí, el capítulo se centra en una analepsis de la vida de Jon, con la aparición esporádica de la acción en Marte, que consiste en la repetición de las viñetas ya mencionadas. Además, hay que notar que la narración de Manhattan se mantiene en tiempo presente, y si bien se trata de una retrospectiva; dentro de la misma existen pequeños saltos en el tiempo hacia atrás y hacia adelante que dan la sensación de movimiento temporal, incluso irregularidad, en cada una de las páginas.

Debido a la presión de su padre por convertirse en físico, Jon consigue en 1959 un puesto en una instalación militar de investigación, ahí conoce a Wally Weaver, víctima del cáncer como se mencionó en el capítulo anterior, quien le muestra a Jon las instalaciones, incluyendo una cámara de desintegración, donde se llevan a cabo los experimentos del complejo militar.

Después, Weaver lleva a Jon al bar de las instalaciones, dando paso a una transición de secuencia muy interesante, pues funciona en los tres niveles temporales, pasado, presente y futuro. En la primera viñeta se ve a Jon entrar, el cuadro de texto de Manhattan dice: “Wally me lleva de la luz de sol de Arizona a un Bar concurrido. De pronto tengo una sensación de *Dejá vu*: Yo he visto este lugar antes...”

El relato de Jon es una analepsis, cuando entró a ese bar fue en 1959, el pasado según el punto donde parte la historia. Sin embargo, dice que en ese momento tuvo una sensación de *dejá vu*, es decir, la sensación de haber estado y haber hecho algo que ya ocurrió previamente. El siguiente recuadro muestra al Dr. Manhattan entrando al mismo bar muchos años después, el lugar está en ruinas, es justo la viñeta del capítulo anterior, cuando Manhattan fue a Arizona a recoger la fotografía. En esta viñeta el cuadro de texto continúa: “...Sólo que estaba desierto, abandonado, con la luz de las estrellas brillando sobre las tablas podridas del suelo, a través del techo destrozado...”.

Manhattan hace una descripción del lugar cuando viaja por la foto, eso ocurre antes de su llegada a Marte, y mucho tiempo después de cuando conociera el lugar por primera vez todavía. Sin embargo, la descripción habla de una sensación de *deja ví* ocurrida en 1959. Se trata de una conversión de elementos contradictorios que interponen presente, pasado y futuro. Podría pensarse que existe una confusión por parte de Jon como narrador, pero en vez de eso el lector tiene la sensación de que todo es relativo, y que de cierta manera el tiempo es simultáneo, todo ocurre al mismo tiempo. Dicha ilusión acerca al lector con el personaje. Comienza a entender el mundo en los términos del Dr. Manhattan.



Figura 13.

El acercamiento entre lector y personaje en un lazo de empatía, es otro mecanismo que debilita la barrera entre realidad y ficción. El lector, al entender el funcionamiento del mundo ficticio, más allá de la información que le aporte la historia, sino como parte de ese mundo (en este caso, compartiendo la visión de uno de los personajes), permite que el relato se vuelva cada vez más verosímil, al grado de entenderlo casi como parte de algo real.

El relato se recupera de la convergencia de todos los tiempos y continúa la retrospectiva. Jon es presentado a Janey Slater, su futura esposa. Ella también pertenece al equipo de investigación y le ofrece a Jon una cerveza para sellar su amistad. Entonces, la última viñeta de la página tres vuelve a la imagen de la foto sobre la tierra marciana. Los cuadros que en ella aparecen son saltos al futuro, Manhattan dice que en 1963 tiene una pelea con Janey, y en 1966 ella lo abandona. Pero en vez de retomar el relato a partir de estas premisas vuelve al principio, donde se conocieron. Los saltos en el tiempo se dan todo el tiempo en diferentes niveles.

Jon y Janey van a un carnaval, donde les toman la fotografía que Jon ha llevado a Marte. Durante el paseo, a Janey se le cae su reloj y antes de poder recogerlo, un hombre gordo lo pisa. Jon promete componerlo. Comienzan su relación amorosa.

Más tarde, en el laboratorio Jon ha terminado de arreglar el reloj y quiere mostrárselo a Janey, pero lo ha olvidado en la cámara de desintegración. Va por él sin notar que está a punto de iniciar un experimento. Una vez dentro, la puerta se cierra. Los científicos tratan de liberarlo pero es imposible, la salida está sellada. Todos miran impotentes cómo el cuerpo de Jon se desintegra partícula por partícula.

Dándolo por muerto, Janey coloca su foto con Jon en el muro del bar para recordarlo. Días más tarde ocurren cosas extrañas en la base. Un día unos científicos ven lo que parece el fantasma de un sistema nervioso, y días después unos soldados presencian la aparición de un esqueleto. Volviendo a la analogía de los relojes Jon dice en un cuadro "Realmente sólo es cuestión de

reordenar los elementos en la secuencia correcta”. Aseveración que puede referirse tanto a la reconstrucción molecular de su cuerpo, como a la construcción temporal del relato.

Unos días después Jon se manifiesta en la cafetería de la base militar convertido en el Dr. Manhattan. El relato vuelve a Jon en Marte que mira las estrellas y reflexiona sobre lo lejos que están y como su luz llega hasta nuestra galaxia miles de años después. Observa una supernova que aparece en la viñeta y entonces se da lugar a una secuencia por analogía un poco diferente a las ya mencionadas. Porque esta vez, si es cierto que vuelve a apoyarse en la parte del texto, también toma como soporte el aspecto visual.

En la viñeta de la supernova, un cuadro de Jon dice: “En las supernovas es donde se forma todo el oro; Sólo allí. Todo el oro viene de las supernovas”. La siguiente viñeta es otra analepsis a la navidad de 1959. En ella, se ve la mano de Jon sosteniendo un anillo de oro, precisamente en la misma posición de la supernova anterior. La similitud entre los dos elementos visuales conforma un tipo de transición más común en el cine. Por ejemplo, el hueso que se transforma en estación espacial en la primera parte de la película de Stanley Kubrick 2001: *Odisea del Espacio* (1968).

Janey le ha regalado el anillo para Navidad, conversan un poco pero ella se derrumba. Dice tener miedo, que las cosas ya no son iguales, y menciona que ahora Jon es como Dios. El Dr. Manhattan la tranquiliza y le dice que siempre la amará. En ese momento aparece otro cuadro de texto, el de la narración de Manhattan, que remarca la simultaneidad de todos los tiempos.

“Mientras miento, la oigo gritarme en 1963; llorando en 1966. Mis dedos se abren, la fotografía cae...” Nuevamente se da una distorsión en la percepción del tiempo. Jon habla de que en ese momento escuchó tres situaciones por suceder en el futuro, todas al mismo tiempo. Podría tratarse de un efecto dramático en la narración, como una analogía, pues en el momento de narrarlo Jon conoce todas estas situaciones pues ya las ha vivido. Sin embargo, como puede verse en el desarrollo del personaje no es así, se trata de una percepción simultánea del tiempo. Estos elementos de la narración permiten que el lector también la comparta.

El relato continúa en una sesión fotográfica. Jon es presentado ante el mundo como el verdadero súper hombre. Sus habilidades le permiten controlar la materia a nivel molecular, haciéndole capaz de crear y destruir cualquier cosa. Sus poderes no tienen límite.

Mediante un noticiario de televisión recordado por Manhattan se hace una exhibición de sus poderes, y algunos de los entonces héroes enmascarados se manifiestan sorprendidos ante su existencia. Meses después, Jon conoce a los enmascarados en una cena de caridad, pero sólo Ozymandias le parece interesante.

Recibe un reconocimiento del presidente Kennedy. Más tarde tiene una conversación con Hollis Mason en su fiesta de retiro. En ella se pone en manifiesto que con los poderes de Manhattan la tecnología ha avanzado como nunca antes y que todas las cosas están por cambiar.

En la página 16 ocurre una revelación. La condición de Jon con relación al tiempo, que se intuye a lo largo del capítulo es aclarada directamente. Comienza con la imagen de un periódico informando del asesinato de Kennedy. Janey Stater le reclama a Jon no haber detenido el asesinato, debido a que él ya lo sabía dada su percepción del tiempo.

En ese momento, Jon dice “Yo no puedo prevenir el futuro. Para mí el futuro ya está ocurriendo”. Esa simple frase aclara la estructura narrativa del Tomo IV. El capítulo es narrado por Jon, quien en su condición de súper hombre no está sujeto a las leyes del tiempo, y cuya percepción del mismo es diferente. Para Jon, presente, pasado y futuro ocurren al mismo tiempo, son una misma cosa, una secuencia que no se puede detener, y él es capaz de notarlo.

La innovación de la narración en este tomo radica en que a partir de la alteración de los tiempos, de la convergencia de una narración en presente, con la narración gráfica de acontecimientos del futuro y del pasado, provocan esa confusión de tiempos que sin embargo el lector es capaz de asimilar y ordenar a partir de su información previa. Todos estos elementos, más la narración en primera persona de Jon, le crean al lector la ilusión de la percepción del personaje.

Ya no sólo se trata de empatía, es un truco narrativo que hace pensar al lector que al menos por un momento es capaz de percibir el tiempo como algo simultáneo, como lo hace el personaje. La barrera de la realidad sufre otro golpe. Si el lector es capaz de percibir el tiempo de otra manera, ¿por qué no sería igualmente capaz el Dr. Manhattan, que no está sujeto a las leyes de la realidad? En su mundo es posible, la narración lo ha demostrado, la historia se vuelve verosímil.

El relato continúa con la misma estructura, la escena ya mencionada sólo lo hace más claro. Jon cuenta la reunión con los nuevos enmascarados que se vio en la retrospectiva de Veidt del Capítulo II. Cuenta cómo aquello no le interesaba, pero que fue ahí donde conoció a Laurie, con quien empezó una relación. Janey está destrozada, convencida de que la aventura de Jon tiene que ver con que ella envejece y él no.

Statler abandona a Jon, y éste se muda con Laurie a una estación militar. Poco después es llamado por el presidente Nixon para que intervenga y ponga fin a la guerra de Vietnam en favor de Estados Unidos. En Vietnam conoce a Edward Blake, quien le parece un hombre interesante, pues pese a ser el único que entiende la naturaleza humana parece no importarle.

Un año después, se habla de un tercer periodo para Nixon. Al mismo tiempo, Ozymandias revela su identidad al público pero la noticia pasa inadvertida. Veidt invita a Jon y a Laurie a su retiro en la Antártica. Ahí, Ozymandias revela su maravilla ante la tecnología que Jon ha hecho posible, haciendo al hombre capaz de cualquier cosa que su imaginación pueda soñar.

La narración da un salto a 1977 y se da al lector más información sobre el Acta Keene. La existencia de héroes enmascarados molestaba a la policía que sentía usurpadas sus funciones, así que estalló una huelga. Hubo disturbios por todo el país. Al final, el gobierno prohibió la existencia de enmascarados a menos que se unieran al gobierno. Sólo Manhattan y el

Comediante aceptaron la oferta. El resto de los héroes se retiró, a excepción de Rorschach que continuó operando en la clandestinidad.

A continuación en el relato de Jon se suceden rápidamente todas las cosas que conciernen directamente al relato marco de *Watchmen*, desde la muerte de Blake hasta su exilio en Marte. El relato vuelve a centrarse en Manhattan sentado sobre la arena marciana.

Ahí, jugando con la arena, Jon piensa en la manera en que se construye el mundo. Habla de la arena que contiene su propia creación. Con sus poderes, Manhattan levanta un castillo de cristal que asemeja el mecanismo de un reloj. Mientras se alza reflexiona, se pregunta si el futuro existe realmente o si siempre ha estado ahí, si las cosas son eternas y predeterminadas y el tiempo sólo las revela.

Sin dar respuesta a sus pensamientos, sube a un balcón de cristal para contemplar la lluvia de meteoritos. La imagen corresponde a la vista al principio del capítulo, sólo que ahora tiene más sentido pues el lector ha visto el origen del castillo. La prolepsis se confirma como algo real, y reafirma la idea de que Jon puede ver el futuro, que para él el tiempo es uno solo.

El capítulo concluye con una cita de Albert Einstein, dando fin a una de las narraciones más interesantes en la obra de Moore, donde la alteración del tiempo en el relato causa una percepción especial del mundo, haciendo al lector partícipe de la historia, creando una relación muy poderosa entre lector y personaje, y dando al universo de *Watchmen* la cohesión de su lógica diegética.

Tras la cita, se da lugar al apéndice, distinto en su estructura y nuevo para el lector, pues no se trata de otro capítulo de la biografía de Mason.

El apéndice comienza con una página color negro con una ilustración en blanco. Una mirada más detallada, revela que se trata de la portada de un libro. Estamos una vez más, ante un texto que pertenece al universo diegético, pero a diferencia de la biografía de Mason, éste es entregado al lector desde su portada, y sin el pequeño recuadro que anunciaba que el fragmento del material era reproducido con permiso del autor (Mason).

El precedente de *Bajo la máscara*, permite a este segundo material una aparición más directa. Es como si ya no debiera presentarse con el lector, pues éste ya ha aceptado que en *Watchmen*, hay ventanas que permiten conocer elementos de la diégesis que escapan al relato marco.

El título del libro aparece en la parte superior, *Dr. Manhattan: Súper – Poderes y los Súper-Poderes*. En la traducción, el título pierde en parte su verdadero significado. En el original el título es: *Dr. Manhattan: Super – powers and the superpowers*. Pues en inglés, *Super powers*, como palabras separadas hace referencia las habilidades sobrehumanas, a los poderes de los súper héroes, mientras que *superpowers* como una única palabra, se refiere a los países potencia, a aquellos con poder económico, político y militar sobre las otras naciones. De tal manera, a través del título puede inferirse el contenido del relato metadieético.

En el centro de la página, hay una ilustración del Dr. Manhattan dentro del símbolo del átomo de hidrógeno que el personaje lleva en la frente como distintivo. Manhattan está en el centro, de un mismo torso surgen dos pares de extremidades, haciendo una clara referencia al Hombre del Vitruvio de Leonardo Da Vinci. También se ven en la parte inferior del dibujo, el martillo y la hoz de la bandera rusa, y las barras y estrellas de la bandera estadounidense. Desde la portada, el apéndice nos indica a qué súper potencias se referirá el texto.

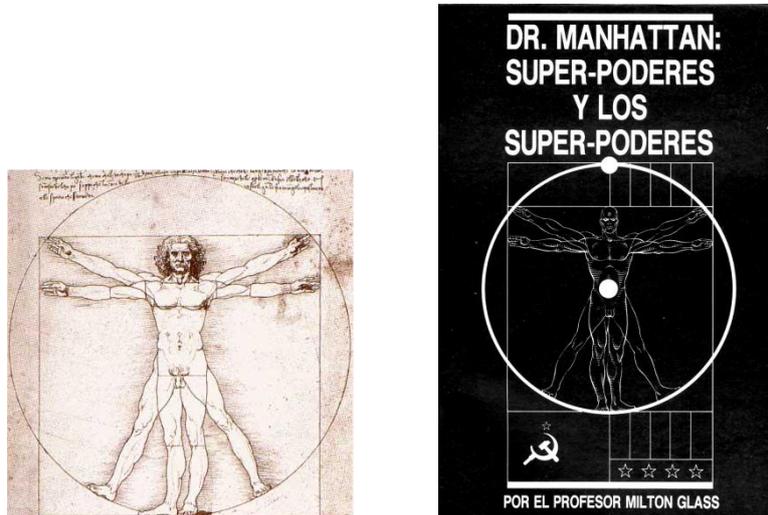


Figura 14.

En la parte más baja de la ilustración aparece el nombre del autor de dicho material, el Profesor Milton Grass. El profesor Grass es también un personaje de la novela, que aparece dentro del relato marco. Sin embargo, a diferencia de Mason no se trata de un personaje principal, ni siquiera secundario.

Grass es mencionado por Jon cuando cuenta la primera vez que llegó a la base militar donde fue contratado. En la página cuatro, hay una viñeta donde Grass estrecha la mano de Jon, mientras Wally Weaver espera atrás para mostrarle las instalaciones. Ese cuadro es la única mención al profesor.

De tal manera, *Watchmen* comienza a confiar en la autonomía de su universo diegético, es decir, en el primer apéndice, la ruptura del pacto entre el lector y el texto, que al transgredir la estructura y el lenguaje mismo de la obra, se vio forzado a partir de un punto común entre relato marco y metarrelato para la configuración de un nuevo pacto que permitiera al lector comprender el origen del apéndice.

El punto común fue el personaje Hollis Mason. Aunque *Bajo la Máscara* era un texto independiente, ajeno completamente al lenguaje de la novela gráfica, estaba unida a ésta por un personaje perfectamente identificable que pertenece a la diégesis. El lector puede aceptar la biografía, pues conoce su fuente de origen, a su autor, e intuye que aquel relato es importante para la historia.

Sin embargo el papel de Grass en *Watchmen* es evidentemente menor. Su presencia en el relato de Jon es vaga, un solo detalle cuya única justificación es dar nacimiento al segundo apéndice. No obstante, esto es posible porque el lector, en la formulación del nuevo pacto, está consciente y acepta que el relato marco sea remplazado por un metarrelato de estructura y lenguaje particular, a condición de que éste sea parte del universo diegético de *Watchmen*. Como parte del acuerdo, el apéndice se identifica como un texto escrito por un personaje, que si bien no tiene ninguna relevancia en el relato marco, sí forma parte de él, su existencia es garantía de que el pacto se ha cumplido.

El texto del Profesor Grass, es un material de análisis político. En el aspecto visual, el apéndice respeta la estructura de un libro del que se nos muestra la introducción. En esta ocasión no hay ilustraciones y la redacción del texto es muy diferente a la de *Bajo la máscara*. Responde más a un trabajo académico, desde el vocabulario hasta la sintaxis. Se revela también la personalidad de su autor, a quien el relato de Jon no deja conocer a profundidad.

En la introducción, Grass hace una reflexión sobre las formas en que la ciencia y su rápido avance en el siglo XX han cambiado al mundo. Explica la ironía que existe cuando los descubrimientos científicos más modernos se asemejan en sus teorías a la concepción mística que existía del mundo antes de desarrollar la ciencia.

Expone que aunque la ciencia, en su esencia, tiene por intención mejorar la vida de los seres humanos y llevarlos a un estadio de paz y plenitud, sólo ha logrado lo contrario. Frente a los grandes desarrollos científicos y tecnológicos, se impone la imposibilidad de dar seguridad y paz a los menos afortunados.

Sobre esas ideas menciona la Segunda Guerra Mundial. Como la guerra que pretendía eliminar las guerras, y la bomba nuclear como el arma capaz de imponer la paz, y lamenta que todo haya sido una mentira; pues las armas nucleares han proliferado y los conflictos bélicos son cada vez mayores.

La reflexión lleva a Grass a la aparición del Dr. Manhattan. Una entidad más allá de lo humano, capaz de crear y destruir por igual, y la manera en que el gobierno de Estados Unidos lo usa como un elemento disuasorio, un arma atómica con voluntad.

A partir de su texto, el lector no sólo puede inferir más en la historia de Manhattan sino también en cómo su existencia lo transformó todo. El documento subraya la idea de un universo diegético complejo y autónomo del relato marco.

La existencia de Manhattan no se limita a inferir en los elementos directamente abordados del relato marco, su aparición forjó el mundo diegético y tuvo repercusiones más allá de la historia. El contexto de la obra se forma a partir de él y el hecho de que un personaje apenas mencionado dentro del relato marco haga un análisis detallado de la situación, infiere que en el universo diegético, con sus propias reglas y lógica, se trató de un asunto de vital importancia.

Que el lector, a través de este relato metadieético pueda concluir que la diégesis escapa al relato y que más allá de lo que se exponga en él existe un universo independiente, reafirma la verosimilitud del mismo relato marco.

Estos elementos dan veracidad a la ficción, partiendo de la idea de una realidad alterna que existe y funciona más allá del lector y su conocimiento del relato. El lector es sólo un espectador, que desde su realidad se asoma a otra dimensión. Relatos metadieéticos de esta categoría reafirman la ilusión de que aquella realidad alterna existe.

En el texto, Grass aborda brevemente el origen del Dr. Manhattan que ya se desarrolló a lo largo del capítulo, y hace una mención a su relación con Jon. “Como mi relación con el Dr. Jon Osterman y en el ser que eventualmente se convirtió, ya está bien documentada en alguna otra parte, no me extenderé mucho aquí en este punto”.

La declaración de Grass tiene dos propósitos narrativos. Primero, hace hincapié en la existencia de Grass en la diégesis como un personaje que tuvo o tiene relación con Manhattan. Así, da veracidad al texto, informando al lector que el profesor existe en el universo de *Watchmen*, y de ahí parte la relación del relato metadieético con el relato marco.

En segundo lugar, cuando Grass menciona que su relación con Jon ya ha sido abordada en otra parte, indica al lector que existen otra clase de textos o documentos diegéticos que han abordado la temática. El lector no sabe cuáles son, y por su condición de lector fuera de la diégesis, nunca los conocerá, pero a partir de estos pequeños detalles intuye o acepta que las hay. Nuevamente, a ojos del lector, la diégesis se reafirma su autonomía.

En el resto del relato, Grass argumenta que el Dr. Manhattan no asegura la paz sino la destrucción. Se hace mención a la guerra fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética, y la existencia de Manhattan que asegura una tensa calma.

Según Grass, que hace un pequeño análisis del papel de Rusia en la Segunda Guerra Mundial, que no difiere mucho del mundo real, determina que si la tensión continúa y Estados Unidos sigue abusando de su influencia sobre Manhattan para manipular el mundo occidental, aquello podría hacer tomar a los rusos la decisión, de si bien no triunfar en una guerra directa, de estallar sus cargas nucleares en su territorio y dar fin a la vida sobre la tierra.

El texto aborda los temores por la guerra atómica que imperaron durante la guerra fría. El análisis tiene mucho que ver con la realidad, cuyo único elemento ficticio es el Dr. Manhattan. De tal manera, el lector vuelve a encontrar grandes similitudes entre el mundo real y la ficción. Manhattan como el elemento alterno, pero dentro de una lógica común, hacen de la ficción un elemento más cercano y sobre todo comprensible. Las reglas de *Watchmen* no son tan diferentes a las de la realidad. Y por ello, se vuelve creíble. Si en la realidad algo así sucediera, probablemente ocurriría lo mismo. El lector puede creer y comprender las premisas de la ficción en términos de la realidad.

Grass concluye que lejos de lograr la paz, la humanidad ha rendido su destino al Dr. Manhattan, quien en su calidad de dios tiene poder sobre todos los humanos, reduciendo el libre albedrío de estos y dejándolos a la merced de sus decisiones. Es aquí cuando el relato metadiégetico sirve como respuesta del relato marco.

Esta conclusión, donde se pone al Dr. Manhattan como el ser que decidirá el destino de la Tierra, redobla su significado cuando el lector ha leído el Tomo IV. Jon ha abandonado el planeta para exiliarse en Marte. Ahora la humanidad está indefensa ante sí misma. La ausencia de Jon ha demostrado ser tan fatídica como su presencia. El relato metadiegetico enfatiza el suspenso contenido en la trama de la obra.

El apéndice consiste sólo en la introducción de *Dr. Manhattan: Súper – Poderes y los Súper-Poderes*, pero el lector, por el mismo formato visual del éste, tiene la certeza (hasta donde una ilusión puede tener certeza) de que el libro es mucho más extenso, y su contenido aborda más a fondo la situación de las grandes potencias frente a la existencia de Manhattan. Sin embargo, el relato sólo ha decidido entregar al lector un fragmento del libro, lo suficiente para que conozca más acerca del mundo diégetico y posea más elementos para creer en la existencia de una realidad alterna contenida en el relato.

El Tomo vuelve a concluir con la imagen del reloj en la contra portada. El minuterero ha avanzado un espacio más, y la mancha de sangre en la parte superior es cada vez más grande.

Tomo V: *Fearful Symmetry*.

Así como el cuarto capítulo de *Watchmen* es interesante por su novedosa construcción narrativa, el Tomo V es innovador en cuanto al concepto gráfico de la obra. El título del capítulo es *Fearful Symmetry*, traducido al español como *Aterradora Simetría*; y es justo un juego de semejanzas y simetrías el que se propone el capítulo, tanto en lo visual como en lo narrativo.

La portada muestra un charco en el suelo, algunas gotas de lluvia caen. Se ve la esquina de un periódico tirado en el suelo. El charco refleja una extraña figura. Dos letras R, juntas pero en dirección contrarias, como si una fuera el reflejo de la otra. Bajo ellas hay una cruz de huesos cuya intersección coincide con el punto que separa las letras. Se trata de una figura simétrica, desde el inicio, el capítulo exhibe su propuesta.

La primera viñeta es una segunda versión de la portada. La integración de la portada con el cuerpo de la obra se mantiene, creando esa sensación de que el mundo diegético es extensivo, y no se contiene sólo por los cuadros del relato. Las siguientes dos viñetas muestran un pie que baja hasta pisar el charco.

Los cuadros siguientes muestran una visión más amplia del mismo lugar, la fachada de una casa. En la sexta viñeta se ve a Rorschach frente a la puerta, y en la séptima un letrero con la imagen reflejada en el charco de la portada.

Así se identifica la procedencia de tan extraña imagen. El letrero parece ser de un bar o algún tipo de negocio, pero no hay elementos para asegurarlo. Sin embargo, la existencia del letrero también explica un curioso efecto visual.

La primera página, dividida en 9 viñetas distribuidas en tres columnas, y todas del mismo tamaño²⁸, cuenta con una intermitencia de color, es decir, entre cuadro y cuadro hay un notable cambio en los colores. Comenzando con un rojo que ilumina todo pasando a una iluminación más natural que revela el verdadero color de los objetos.

El primer cuadro es rojo, el siguiente natural, y el tercero rojo, siguiendo esa secuencia en toda la página. Sin embargo, la aparición del letrero de la figura simétrica explica lo que podría parecer un recurso dramático. El letrero emite una luz intermitente. La séptima viñeta muestra el letrero encendido y la octava apagado. Esta clase de detalles dan a la imagen fija del cómic una sensación más viva, dinámica.

Se trata de recursos gráficos para simular el paso del tiempo, el movimiento y la “realidad” del mundo. Son sutiles mecanismos que atraen al lector a la diégesis y le convencen de su verosimilitud a veces pasan inadvertidos, pero tienen un papel fundamental cuando se trata de atacar la barrera divisoria entre la realidad y la ficción. Hacen de la lectura un mundo aparte, un paso intermedio entre dos universos.

²⁸ La distribución simétrica de los cuadros refuerza el concepto del capítulo.

Paralelamente, la secuencia se vale de otro recurso. Ya se mencionó que en la viñeta seis, aparece Rorschach frente a la puerta, y es también la visión más amplia que hay de la fachada. Las siguientes tres viñetas hacen un acercamiento paulatino y se van dirigiendo a una ventana en el segundo piso. La manera en que las ilustraciones son progresivas, crean la sensación de movimiento, un movimiento muy similar al que haría una cámara cinematográfica.

Valiéndose nuevamente el lenguaje del cine, la mirada de Moore, o en este caso del ilustrador Dave Gibbons, nos acerca a la ventana donde ocurre otra acción, es una manera diferente de dirigir al lector hacia la historia, llevarlo hasta el lugar de los hechos. Parecería que los cuadros ya no están fijos, su progresión pone al lector en movimiento.



Figura 15.

El último cuadro de la página hace un acercamiento a la ventana, aparecen unos globos de diálogo que indican a alguien hablando desde adentro “¿Quién anda ahí?”. La siguiente página muestra la misma ventana pero desde dentro, creando una transición secuencial y reafirmando la sensación de movimiento. El gran narrador ha llevado al lector desde la calle hasta en interior de la habitación, y lo ha hecho de una manera tan sutil que lo vuelve natural.

Es la habitación de Moloch, la que el lector ya conoce por su relato de la visita de Blake en el Tomo II. El juego de colores se mantiene, pues a fin de cuentas, el letrero está junto a la ventana. Moloch está nervioso, ha escuchado un ruido en su casa y sospecha de que hay alguien dentro.

Toma una pistola de un cajón y sale cautelosamente, baja las escaleras y se dirige a la cocina, abre el refrigerador y encuentra un abrigo y una nota que dice “Detrás de ti”. Rorschach aparece a sus espaldas.

Moloch suelta el arma, pero el enmascarado lo golpea, lo mete al refrigerador y empieza a hacer preguntas. Rorschach recuerda que en el relato sobre la visita de Blake, Moloch mencionó una lista donde aparecían él mismo y Janey Statler.

Rorschach ha relacionado los hechos con el ataque de la prensa al Dr. Manhattan. Statler y Moloch tienen cáncer, y ese fue el motivo de las acusaciones; un complot parece lo más lógico. Rorschach quiere los nombres de los culpables, pero el anciano dice no saber nada. Al final decide creerle.

Rorschach se retira, no sin antes decirle a Moloch que si recuerda algo o consigue información se ponga en contacto con él dejándole una nota en un basurero frente a un restaurante. Cuando el enmascarado sale de la casa, la narración pasa al personaje a través de su diario.

Un aspecto interesante del diario de Rorschach es que, a pesar de que obviamente ha sido escrito en un momento del futuro, se nos presenta con las imágenes que narran lo sucedido. Rorschach sale de la casa de Moloch y cuenta justo la hora en que lo hizo 2:35 am, la narración está en pasado, pero la ilustración lo muestra en ese momento. El relato escrito es posterior, y crea una cierta ambigüedad en la secuencia. Pone en duda si la parte visual pertenece a una analepsis del texto, o el texto constituye una prolepsis del relato gráfico. La ambigüedad no provoca confusión al lector, pero es importante mencionarlo.

La última viñeta de la página 6 muestra el pie de Rorschach pisando un charco, y el texto de su diario dice “Regresé a casa... esperando una chispa de iluminación entre toda esta sangre”²⁹. La primera viñeta de la página siguiente tiene la imagen de un póster de Buda dentro de un triángulo, al fondo se ven las montañas y un sol que lo ilumina todo. Estamos nuevamente ante una transición por analogía.

Rorschach habla en el último cuadro de su esperanza de encontrar iluminación, acto seguido aparece Buda, en una imagen que hace una clara referencia a la iluminación espiritual. Conforme se desarrolla la novela, las transiciones de analogía son cada vez más atrevidas, primero apoyándose en la similitud visual de los elementos, y ahora en la similitud conceptual de los mismos.

El póster de Buda se encuentra sobre una puerta, hay manchas de sangre por todas partes. Es la escena de un crimen atendido por los mismos detectives del caso Blake. Los hombres interrogan a una mujer, con lo que explican al lector la situación. Un hombre, ante la partida del Dr. Manhattan y la reciente amenaza de una guerra nuclear con los rusos, decidió asesinar a sus hijos y luego suicidarse.

Horrorizados, los detectives comentan el crimen, y dada la situación por la que pasa el mundo, suponen que habrá más como éste. La verdadera función de la escena es mostrar los efectos secundarios de la partida de Manhattan sobre el mundo de *Watchmen*, que no sólo afecta a los

²⁹“Walked home... waiting for a flash of enlightenment in all of this blood and thunder.”

personajes principales, sino a todos los habitantes de la diégesis, entendiéndola una vez más como una realidad autónoma al relato marco.

La secuencia termina con otra viñeta con la imagen del Buda. La página siguiente comienza en un lugar completamente distinto. El chico del puesto de periódicos aparece en la parte baja, mientras un camión con el logo de un triángulo lo salpica de agua. La similitud gráfica entre el triángulo que encierra al Buda, y el distintivo en el camión, construyen la transición por analogía que permite cambiar drásticamente de espacio sin parecer una ruptura violenta.

La dinámica de la secuencia es muy similar a las del Tomo III. Se dan dos narraciones simultáneas, la del relato marco y la del metadieético *Los cuentos del Galeón Negro*. Una vez más, se da la trasposición de los cuadros de texto, el monólogo del naufrago de la historieta se contrapone a lo ocurrido en el puesto de periódico, resignificando cada palabra, poniendo en evidencia contradicciones y similitudes entre los dos mundos diegéticos.

En la secuencia, el camión con el triángulo se detiene en el puesto de periódico para recargar energía (en varios puntos de la novela se establece que gracias a los avances tecnológicos del Dr. Manhattan los autos funcionan con electricidad), el conductor baja para pedir un periódico y entabla una breve conversación con el dueño del puesto. Los hombres hablan de la posible tercera guerra mundial. Se manifiestan los temores de la gente normal.

En *Watchmen* es común atender los asuntos de personajes secundarios, aquellos que no tienen que ver directamente con la historia de los enmascarados. Con ello pretende ampliar el universo diegético, establecer que los enmascarados, el Dr. Manhattan, y todos los asuntos concernientes a la historia principal, sólo son una pequeña parte de un mundo mucho más amplio.

Cuando se marcha el camión, el chico del puesto continúa su lectura de *Los cuentos del Galeón Negro* que ocupan enteramente la siguiente página. En el relato metadieético, el naufrago construye una balsa con los cadáveres de sus compañeros. Su misión es llegar a casa y advertir a todos de la inminente llegada de los piratas.

El naufrago se hace a la mar y las gaviotas se abalanzan sobre él para robar la carne podrida de la balsa. El naufrago atrapa algunas aves y las devora crudas, es su única manera de sobrevivir. La última viñeta muestra el rostro del naufrago con semblante enloquecido, en sus manos sostiene una gaviota a la que acaba de dar una mordida, su mentón está manchado en sangre.

Continuando con el recurso de la transición por analogía, y explotando el carácter de semejanzas visuales establecido en el tomo desde el título, el siguiente cuadro pone a Dan Dreiberg mordiendo una pierna de pollo. Su posición respecto al cuadro es casi la misma que la del naufrago. El capítulo avanza mediante imágenes semejantes, saltando de escena a escena a partir de viñetas coincidentes que reafirman la idea de simetría.

Dan aparece en un restaurante con Laurie. Mientras comen, ella comenta que tras la partida de Jon, el gobierno ha dejado de darle apoyo, no le queda más dinero y debe buscar un lugar para vivir. En las primeras viñetas hay un curioso aspecto visual.

Los globos de texto aparecen, y por el contenido es fácil saber quién está hablando, pero las puntas de los globos no apuntan a los personajes, al contrario, parecen dirigirse fuera del cuadro. Esto se debe a que casi todas las imágenes de esta secuencia aparecen sobre un espejo. Las viñetas están dirigidas al reflejo, por lo tanto las “voces” provienen del lado contrario, justo donde se posa la mirada del lector. El Capítulo se aferra a su premisa inicial, todo es simétrico, semejante, todo es visto desde un reflejo, en este caso, literalmente.

Dan ofrece a Laurie que se quede en su casa. Ella se resiste pero al final acepta. Ambos dejan el restaurante. La última viñeta los muestra dirigirse hacia la puerta desde el espejo.

La página once, sin ningún tipo de transición, se desarrolla mediante la narración del diario de Rorschach. En esta ocasión el lector ve las cosas desde el punto de vista del personaje, literalmente desde sus ojos, pues la secuencia toma una perspectiva de primera persona muy semejante a la utilizada en el relato de Moloch del segundo capítulo.

El lector ve lo que Rorschach puede ver, al tiempo que el relato se complementa con el texto de diario. El relato cuenta un día común en la vida del personaje, desde levantarse hasta enfrentar a su casera. Aunque se trata del enmascarado, es la primera vez que el personaje cuenta sobre su vida como civil, como el hombre detrás de la máscara, a quien curiosamente, dado el recurso de la visión en primera persona, el lector no puede ver; la identidad permanece oculta.

Además de sus asuntos cotidianos, Rorschach continúa su reflexión sobre la decadencia de la sociedad, de lo mucho que hay que hacer para mejorar las cosas, aunque él mismo está consciente que la humanidad no merece ser salvada. También habla de su identidad, de cómo su verdadera cara es la máscara de Rorschach, y su identidad secreta la simulación.

Rorschach ve salir a Dan y Laurie del restaurante, ellos no lo conocen. Se pregunta si habrá un romance entre ellos, si Laurie no tendrá algo que ver con el exilio de Manhattan. Después, Rorschach entra al restaurante y mira por la ventana hacia un basurero. En sus manos sostiene un mantel de papel, al que pone manchas de salsa de un lado y luego dobla el papel por la mitad, creando así manchas de *rorschach*. Referencia a su nombre, y a la simetría que impera en cada aspecto del capítulo.

En una nueva transición por semejanza visual, el siguiente cuadro muestra también una vista en primera persona de un personaje que tiene un periódico en las manos, en la misma posición que Rorschach sostenía el mantel. Se trata del vendedor de periódicos que lee las noticias sobre el avance de Rusia y se preocupa por los asuntos de la guerra.

Como ya se ha establecido desde el Tomo II, las escenas en el puesto de periódicos están acompañadas del metarrelato de *Los cuentos del Galeón Negro*. En esta secuencia en particular, se observa muy bien la dinámica entre la transposición de cuadros de texto y el efecto que puede conseguir dicho recurso, al grado de parecer una conversación entre el vendedor de periódicos y el náufrago.

Por ejemplo, en cierto momento, muy preocupado por la guerra, el vendedor dice en un cuadro de texto “Mira toda esta apatía, todo el mundo se distrae con cómics y tv. Me hacen enfermar”, en la misma viñeta, el naufrago se inclina al filo de la barca y dice “El coro de gaviotas no me distrajo de mis nauseas...” Las referencias a enfermedad o malestar se contraponen, causas distintas con los mismos efectos sobre personajes que por razones diferentes comparten el miedo a la muerte. El efecto causado por la trasposición tiende a ser de ironía, y en ocasiones como esta, tiene un toque de cómicidad.

Sin necesidad de transición, la siguiente página se transporta a la oficina de Adrian Veidt, es interesante ver cómo en estas viñetas las imágenes se reflejan en las superficies pulidas del lugar. Veidt está por salir a una junta para discutir los nuevos planes de su línea de juguetes de Ozymandías.

Mientras caminan hacia el lobby del edificio, la secretaria de Veidt comenta sobre el estado de pánico que ataca a la sociedad, pero ella no teme a la guerra, está segura que nadie se atrevería a promover un conflicto.

Cuando llegan a la planta baja, Veidt y su secretaria son interceptados por un hombre que les apunta con un arma. La secuencia siguiente explota el tema de la simetría, aunque más en un sentido estético que narrativo.

La secuencia se distribuye en dos páginas, cada una simétrica en cuanto a distribución con la otra. Tres viñetas en cada extremo puestas en vertical, y una gran viñeta por el centro que se parte por el medio de las páginas.

En la secuencia, el hombre dispara a la secretaria, Veidt toma un cenicero y derriba al atacante sobre la fuente, se lanza sobre él y le estrella la cabeza contra el suelo. En la viñeta central, Veidt golpea al criminal, detrás de él se ve una letra V muy grande, otra imagen simétrica.

Lo interesante de estas páginas es cómo Alan Moore se vale incluso del soporte físico del cómic para acentuar la simetría. Esto no puede apreciarse del todo en la versión digital de Watchmen, pero en papel, la imagen central es cortada en dos por la separación de las páginas. Y precisamente este espacio cruza por en medio de la V en el fondo.

Curiosamente, la secuencia aparece en las páginas 14 y 15 del cómic, justo la mitad del Tomo III, que consta de 28 páginas. La idea de simetría escapa a la diégesis. Incluso el cómic abierto entre las manos del lector, es por un momento, perfectamente simétrico.



Figura 16.

En la siguiente página, Veidt forcejea con el atacante. lo toma por el cuello y lo interroga. Pero el asesino tiene una cápsula de veneno en la boca. Veidt intenta sacarla pero es inútil, el hombre la traga y muere al instante.

El relato vuelve al puesto de periódicos. En este Tomo, la novela retoma muchas situaciones distintas, saltando de locación en locación y de personaje a personaje. Se trata de un capítulo inclinado a aportar información al lector sobre el contexto, sobre los pequeños detalles.

De vuelta con el vendedor de periódicos y *Los cuentos del Galeón Negro*, la primera viñeta muestra una bandera pirata, la clásica imagen del cráneo y dos fémures cruzados. Convenientemente otra figura simétrica.

El náufrago está cada vez más débil en su balsa, muere de sed y toma agua de mar. De pronto, su balsa se mueve, piensa que son los cadáveres, pero se trata de unos tiburones los que se acercan al bote. Mientras se desarrolla la secuencia, el vendedor de periódicos está cada vez más sorprendido ante lo que lee en la prensa. Se mencionan el caso del hombre que asesinó a sus hijos por miedo a la guerra y el atentado a Veidt.

El vendedor no comprende quién podría hacer tales cosas, y se da cuenta que en el ser humano hay cosas profundas y terribles que no es fácil descubrir a primera vista. La transposición de textos se mantiene en la escena.

La siguiente página vuelve al diario de Rorschach y su perspectiva en primera persona. El enmascarado ha encontrado una nota de Moloch en el basurero y se dispone a visitarlo. Va a un callejón donde está su traje y al fin puede ponerse la máscara. Casualmente, en el callejón un hombre intenta violentar a la mujer. El último cuadro muestra al asaltante atemorizado. En las manos de Rorschach, un trapo enredado se alza amenazante.

En la siguiente secuencia, Dan muestra a Laurie su habitación. El recurso del reflejo se mantiene, los vemos a los dos desde el espejo del tocador. Laurie agradece las atenciones y se

despiden para ir a dormir. Dan está claramente atraído por ella, pero no es capaz de decirle nada y se retira a su cuarto.

Continúan *Los cuentos del Galeón Negro*. La balsa del náufrago es atacada por un tiburón. El naufrago lucha contra la bestia hasta que logra clavarle una vara de madera en la cabeza. Con la balsa casi destruida, se monta en el tiburón, atrapado en los restos de madera, y lo convierte en su nuevo transporte.

Paralelamente, en el puesto de periódicos, el vendedor cubre las revistas de la lluvia, en eso se acerca una mujer de nombre Joy. Es taxista, la misma que condujera el auto que tomó Laurie en el capítulo III.

Joy pide al vendedor permiso para pegar un cartel de la asociación de la que forma parte. Un grupo de lesbianas contra la violación. Al vendedor le parece un asunto escandaloso pero se lo permite.

El juego de similitudes en lo visual persiste. Al final de la página 21, hay una viñeta de *Los cuentos del Galeón Negro* donde el náufrago avanza sobre el tiburón. La siguiente viñeta es el cartel de Joy, cuyo logo es un triángulo, y en la base, un símbolo que representa a la mujer pero dentado. La similitud entre las dos imágenes es muy clara.



Figura 17.

Se abre paso a una escena completamente diferente. Los dos detectives del caso Blake estudian la evidencia en su oficina. Discuten distintas posibilidades cuando suena el teléfono. Una voz misteriosa les da instrucciones poco claras. El detective no entiende bien lo que le dicen, pero reconoce las palabras *Raw* y *Shark*³⁰.

³⁰ Lo referente a este juego de palabras sólo aparece en el inglés original. En la versión en español aparece en su lugar la palabra *rosas*, que pierde la referencia a *Los Cuentos del Galeón Negro*.

En español las palabras significan podrido y tiburón, una referencia directa a *Los cuentos del Galeón Negro* que el lector vio en las páginas previas. De cualquier manera, aquello parece revelarles algo a los policías, quienes se levantan y salen apresuradamente de la estación.

La página 24 comienza con la misma serie de viñetas que la primera. El reflejo en un charco del letrero fuera de la casa de Moloch, y el pie de Rorschach que pisa con fuerza.

Rorschach entra a la casa, Moloch está sentado en la cocina. El enmascarado se acerca, tiene esperanzas de que le tenga información útil para hallar la relación entre el asesinato de Blake, el exilio de Jon y el atentado a Veidt.

Sin embargo Moloch no contesta, está muerto. Tiene un tiro en la cabeza y el arma homicida está tirada en el piso. En ese momento, se escucha un grito desde fuera. La policía ha rodeado el lugar, saben que el enmascarado sigue dentro.

La policía le ha encontrado debido a la llamada misteriosa. Las palabras *raw* y *shark*, son parecidas fonéticamente con la pronunciación de la palabra: rorschach.

Rorschach se da cuenta que ha caído en una trampa. La policía entra a detenerlo, pero el enmascarado se defiende, dispara un gancho contra un agente y ataca a otros con un aerosol en llamas. Sin más a donde ir, salta por la ventana y cae a los pies de los policías.

Los oficiales lo golpean y le quitan la máscara. Para el lector la identidad del personaje es al fin revelada, pero no es la primera vez que aparece su rostro. Rorschach es el vagabundo con el letrero del fin del mundo; el que apareciera desde el primer tomo de la novela.

Rorschach lucha porque le devuelvan su máscara. Uno de los agentes dice: “¿Este es el terror del bajo mundo? Bueno, ahora lo encerraremos con todos a los que él encerró. Se llama karma. Eventualmente todo alcanza su balance”.

La mención de que las cosas vuelven a su balance es otro punto en favor del concepto de simetría manejado durante el capítulo. La última viñeta retoma la imagen del charco, la misma de la portada. Y concluye con una cita de William Blake, que contiene la frase *Fearful Symmetry* que da título al Tomo V.

El quinto apéndice de *Watchmen* presenta una estructura nueva en forma y contenido. La identidad del material se presenta en la parte superior mediante una nota como las que aparecieron en *Bajo la máscara*, donde se muestra un pedazo de papel unido al documento por un clip.

La nota indica que es el capítulo cinco de un libro sobre cómics llamado *Treasure Island Treasury of Comics*. De tal manera, el contenido del apéndice es una vez más, sólo un fragmento de un material mucho más amplio.

El texto a dos columnas presenta un diseño visual muy diferente al de la biografía de Mason o al texto científico de Grass. El principio del material hace referencia a un capítulo anterior (que no aparece en el apéndice) donde se planteó la situación del cómic en los años 50. De tal manera,

se entiende, sin la necesidad de una portada, que el texto es un análisis sobre la historia y desarrollo del cómic en el universo diegético de *Watchmen*.

Lo interesante del capítulo en la construcción de la diégesis es que muestra las diferencias entre ésta y el mundo real. Su condición de universo alterno se registra en todos los aspectos, incluso en aquellos que escapan al relato marco.

El autor de *Treasure Island Treasury of Comics* resulta desconocido para el lector, es la primera vez que ocurre dentro de los apéndices de la novela gráfica. La ausencia de un personaje como autor crea mayor distanciamiento entre el apéndice y el relato marco, pero la lógica establecida por los apéndices, como fragmentos del mundo de *Watchmen*, hace posible el alejamiento.

El lector no sabe quién escribió, pero de primera instancia sabe que el capítulo en sus manos fue escrito por alguien de la diégesis y su contenido se refiere a esa otra realidad. La identificación del autor no es tan importante cuando la ilusión de complejidad que se ha construido la diégesis basta para sostener la existencia del apéndice.

En el contenido, se explica la evolución del cómic a partir de los años 50. Se cuenta que la industria se vio impulsada por la popularidad de los cómics inspirados en historias de piratas que fueron explotados por la compañía E.C.

El material tiene como característica, por un lado, profundizar en la historieta como producto cultural, uno de los temas favoritos de Alan Moore, y por otro el retomar aspectos de la realidad y alterarlos para dar forma a la diégesis de *Watchmen*.

La compañía E.C. (Entertainment Comics) existió en realidad entre 1940 y 1950, fue famosa por sus historias de terror, pero tuvo que cerrar a causa de la presión de la censura estadounidense.

En cambio, en el universo diegético, E.C. se consolida tras superar las pruebas de censura en los años 50, e instaurar el género de piratas en el cómic.

El relato cuenta que en los años 60, E.C. se transformó en DC (Detective Comics), otra editorial que existe en la realidad y una de las más importantes actualmente. De hecho, *Watchmen* fue editada bajo la línea *Vertigo*, que pertenece a DC.

En el texto se explica que el cómic que lanzó a la fama a las historias de piratas fue precisamente *Los cuentos del Galeón Negro*. Es así como surge la conexión con el relato marco. La historieta que lee el chico del puesto de periódico es el mismo material que ocasionó un parte aguas en la industria del cómic dentro de la diégesis. De tal manera, el apéndice cuenta un fragmento de aquella realidad y demuestra su autonomía.

Los cuentos del Galeón Negro no fueron la primera historieta de piratas, se explica, pero sí la que marcó la diferencia, innovando con una temática cruda y violenta que encantó a los lectores, en conjunción con las fantásticas ilustraciones de Joe Orlando. Ahora, el apéndice presenta un elemento muy importante: La fotografía de Joe Orlando.

A diferencia de las fotografías en *Bajo la Máscara*, que estaban construidas con el mismo tipo de ilustración del relato marco, es decir, dibujos simulando ser fotografías. *Treasure Island*

Treasury of Comics muestra la fotografía real de un hombre que mira a la cámara. A su espalda se ve una puerta con el logo de EC.

La fotografía de Orlando causa nuevamente una ruptura entre el texto y el lector. Hasta ahora, los elementos habían permitido al lector aceptar los documentos como una parte de la diégesis, pero todo en ellos indicaba que pertenecían al mundo construido en viñetas, sin embargo la fotografía es diferente, es algo que pertenece a la realidad.

Joe Orlando no es un elemento del todo ficticio. Orlando existió realmente, fue un ilustrador de cómics que trabajó tanto para EC como para DC, su estilo visual pasó a la historia del cómic estadounidense, y trabajó como ejecutivo para la DC hasta su muerte en 1998.

Pero en el universo de *Watchmen*, Orlando no ilustró cuentos de súper héroes, en cambio fue el más famoso dibujante de piratas, cuyo nombre saltó a la fama tras trabajar en los primeros números de *Los cuentos del Galeón Negro*.

La aparición de Orlando puede quedar solamente como un homenaje de Alan Moore para uno de sus ilustradores favoritos, pero cuando se trata de la diégesis tiene un peso más importante. Orlando es un nuevo elemento de unión entre la realidad y la ficción, su existencia en ambos mundos subraya que *Watchmen* es una realidad alterna, un mundo como el nuestro donde una pequeña serie de acontecimientos lo hizo tomar otro rumbo. Sin embargo, que estos elementos comunes se mantengan da mayor peso a la ficción. El lector acepta que bajo las circunstancias que plantea la obra el mundo habría cambiado como se le presenta y de ser algo real, esos cambios no sólo hubieran afectado a gran escala, también asuntos menores como la industria de las historietas se habría transformado.

El apéndice es evidencia de aquellos cambios, y de la profundidad de una diégesis que puede existir independiente al relato marco. La diégesis es cada vez más creíble, son los detalles, como el desarrollo de los cómics, los que dan verosimilitud a un mundo que lucha para reafirmar su identidad como realidad alterna. Nada mejor para convencer al lector de la existencia de un mundo autónomo y paralelo que demostrándole con documentos de este tipo que funciona a diferentes niveles, que todo aquello que conocemos en la realidad existe también en ese otro lado, simplemente se ha desarrollado de una forma distinta.

La foto de Orlando crea conflicto en el aspecto visual, pero su existencia es plausible a partir de los elementos presentados anteriormente por la diégesis. No importa cómo se vea, la diégesis existe y es tan parecida a la realidad como el lector se lo permita. Es cuestión del lector decidir que tanto está dispuesto a creer de la “veracidad” de *Watchmen*.

Continuando con el apéndice, el texto cuenta que el creador de los guiones de *Los cuentos del Galeón Negro* fue un hombre llamado Max Shea, quien desde joven mostró talento para crear historia. Shea trabajó con Orlando en los primeros números de la serie, pero diferencias personales los separaron.

Es interesante el efecto que produce la interacción entre Shea y Orlando, quien es también un personaje de ficción, pero cuya relación con una figura de la realidad lo convierte en una especie de personaje híbrido.

El lector sabe del Orlando real, y entiende que el de la novela es parte de una ficción, sin embargo puede atribuirle carácter de realidad. Dicho efecto se fortalece por la fotografía. Entonces, que Orlando se relacione con Shea, un personaje enteramente ficticio, hace a este último un poco más real. Realidad y ficción interactúan dentro de la lógica de la diégesis, y de paso invaden un poco el terreno de la realidad. La barrera es cada vez más delgada, el lector puede creer la ficción como si de realidad se tratara pues tiene todos los elementos en común para aceptarla.

El texto cuenta cómo Orlando se separó de Shea. Tras su partida, *Los cuentos del Galeón Negro* continuaron con las ilustraciones de Walt Feinberg, otro personaje ficticio. La serie de piratas llegó a su época de oro, pues los guiones de Shea eran cada vez más atrevidos e innovadores.

El texto hace relato de algunos de las historias creadas por Shea. Los metarrelatos dentro del metarrelato dan todavía más profundidad al universo diegético. El apéndice cuenta de una serie de materiales, incluso cuenta los argumentos de varios cómics que el lector no puede ver, pero conoce a través del apéndice. De tal manera, se crea la ilusión del mundo aparte, uno donde los personajes tienen su propio carácter creador. Shea es ficticio, y a la vez es un creador de ficciones, la idea del ser creador se multiplica hacia el interior de la diégesis y le da credibilidad. Conforme se cuentan los argumentos de las historietas, aparecen ilustraciones de las mismas. Incluyendo algunas viñetas que ya han aparecido en el cuerpo de la novela gráfica, con la lectura del chico del puesto de periódicos.

Al final se cuenta que Shea quiso llevar más lejos sus historias, pero que la editorial las consideró aberrantes y pornográficas y le negaron una nueva serie. Shea renunció y se dedicó a escribir novelas con mucho éxito. Años más tarde, Shea desapareció. Un día simplemente no llegó a su hogar y nada se volvió a saber de él. El texto lo considera una de las mentes más creativas que haya dado la industria del cómic estadounidense.

El objetivo del apéndice, en relación con el relato marco, es ambiguo a primera vista. Es cierto que pertenece a la diégesis de *Watchmen*, la directa mención de *Los cuentos del Galeón Negro* lo constata, sin embargo, no parece haber una razón para su existencia más allá de esta misma relación.

Bajo la clasificación de Genette antes citada, se trataría de un relato metadiegético sin relación con los niveles de la historia, sin embargo no es así, pero en la primera lectura no hay manera de descubrirlo. El contenido del apéndice sí tiene relación con la historia, pero eso no se develará hasta que el lector no avance más sobre el relato marco.

El apéndice contiene una serie de pistas para resolver un misterio que ni siquiera se ha planteado. De tal manera, se trata de un experimento narrativo distinto a los anteriores. Su objetivo es el de funcionar como pista, una pista que ni siquiera se revela como tal.

En la primera lectura, el lector toma el apéndice como un metarrelato con relación al contexto de la diégesis. Pero conforme avanza, descubrirá su importancia al ampliar aspectos importantes de la historia.

Es decir, estamos ante un metarrelato de efecto retardado de causalidad directa y carácter explicativo latente. Su naturaleza permanece oculta hasta revelarse mediante el desarrollo del relato marco, así que su relación es mucho más estrecha con éste.

Cuando el lector llega a conocer los elementos necesarios (dichos elementos se encuentran en el relato marco por venir, el que aún no ha leído), entiende entonces la función narrativa de estos metarrelatos que por el momento pasan casi inadvertidos.

El valor de metarrelatos así es que retardan su efecto en el lector y sólo se activan mucho después de haber sido leídos, sin embargo, cuando eso ocurre el significado narrativo queda fuertemente arraigado en el lector.

La manera en que este metarrelato es activado en cuanto a su función explicativa, será tratado al llegar al punto del análisis que dota al lector de los elementos necesarios para descubrir la relación.

La contraportada de *Watchmen* marca un minuto menos para la media noche. La mancha roja en la parte superior sigue bajando lentamente.

Tomo VI: *The Abyss Gazes Also.*

El cuarto capítulo de *Watchmen* tiene en la portada la imagen de una mancha de la prueba de *rorschach*. La portada es una parte extensiva del relato marco, pues es también la imagen de la primera viñeta.

La viñeta inaugural contiene un cuadro de texto: “De las notas del Dr. Malcom Long, Octubre 25, 1985.” Es así como se le dice al lector que durante el capítulo la narración correrá a cargo de una serie de notas escritas por un nuevo personaje del relato marco.

La introducción de un personaje nuevo como narrador implica un cambio de perspectiva con respecto a los números anteriores. Hasta ahora, el relato marco ha sido presentado al lector principalmente por un narrador extradiegético, con las continuas intervenciones de narraciones intradiegticas como el diario de Rorschach, ciertas retrospectivas, los apéndices y *Los cuentos del Galeón Negro*.

Long es introducido a la mitad de la novela y es ajeno a la problemática planteada en el argumento de *Watchmen* más allá de que existe en el mismo universo. Su condición de hombre común entrega al lector una nueva visión de la situación, la visión de aquellos que existen alrededor del conflicto principal.

El Dr. Long narra en sus notas el progreso del caso Kovacs, un trabajo que le puede volver famoso, pues Walter Kovacs, su paciente, es el hombre tras la máscara de Rorschach.

En la primera secuencia Long muestra a Kovacs la mancha que aparece en la portada. El recluso la mira fijamente. En la siguiente viñeta aparece la imagen de un perro muerto con una herida profunda a la mitad del cráneo. La repentina aparición de una imagen que no corresponde al espacio compartido de los personajes implica una visión retrospectiva, una analepsis contenida en una simple viñeta.

El cuadro siguiente pone a Kovacs con mirada serena; dice ver en la mancha una bonita mariposa. El Dr. Long escribe en sus notas que le agrada el progreso de su paciente, pues sus respuestas al test de manchas son muy positivas. El lector, que ha podido ver la verdadera evocación de Rorschach, sabe que la respuesta es una mentira.

La narración del sexto capítulo funciona en tres niveles. El primero es la narración intradiegtica de Long. Sus notas, aparecidas a lo largo del Tomo en recuadros blancos, son una visión introspectiva del personaje que analiza la situación. Es la guía principal del lector para conocer el relato.

El segundo nivel corresponde al presente de la historia, a las sesiones entre Long y Kovacs que cobran un sentido diferente en su relación con las notas del doctor, que por su redacción en pasado, se sabe fueron redactadas posteriormente a lo que muestran las viñetas. Puede asumirse que el segundo nivel es una analepsis gráfica del primero.

El tercer nivel, subordinado al segundo, consiste en las retrospectivas evocadas o narradas por Kovacs. Durante las sesiones, Kovacs cuenta su pasado. De tal manera, el capítulo se construye en tres niveles de analepsis simultáneas.

El Dr. Long continúa el examen y muestra a Kovacs una segunda mancha. La mancha ocupa una viñeta entera y la siguiente muestra la sombra de dos amantes. La similitud entre la mancha y la silueta conforma una transición por analogía visual.

El relato prosigue a partir de las siluetas y un Walter Kovacs niño que se asoma para ver lo que ocurre. El niño parece confundido y cuando es descubierto, la pareja se separa. Se trata de la madre de Kovacs, una prostituta que atiende a un cliente.

El cliente se molesta por la presencia de Walter y sale del cuarto. La mujer trata de detenerlo pero sólo recibe insultos, entonces enfurece y se desquita con su hijo, comienza a golpearlo y lo acusa de ser el origen de todos sus problemas.

El relato concluye con la silueta de la mujer golpeando al niño. La siguiente viñeta vuelve a poner la mancha del test.

Este metarrelato es una analepsis de Kovacs, una retrospectiva que es activada a partir de la mancha del exámen, sin embargo, la narración no es conocida por Long, pues cuando se le pide a Kovacs describir lo que ha visto, él responde “Unas bonitas flores”. Entonces la analepsis está dirigida al lector. Long, queda al margen., y por consecuencia la identidad del narrador se vuelve ambigua.

La sesión concluye con el Dr. Long convencido de que ha habido un progreso. Al cuarto entran dos policías que se llevan a Kovacs y lo escoltan por un largo pasillo de la prisión. De momento, la narración de Long parece interrumpirse, pues el relato nos muestra cómo Kovacs es llevado a su celda entre los gritos y amenazas de los demás presos. El Dr. Long no puede ser el narrador pues ni siquiera está presente. El narrador extradiegético ha reaparecido para tomar el control del relato.

Kovacs es encerrado, los gritos de los otros convictos no cesan. Las viñetas hacen un acercamiento al rostro del personaje y entonces se da otra retrospectiva. El rostro del Kovacs prisionero es sustituido por el del Kovacs infantil. El acercamiento al personaje y su repentino cambio al pasado construyen una transición por secuencia.

En la analepsis, Walter es molestado por unos niños más grandes. Kovacs no quiere problemas pero no lo dejan ir. Los abusivos comienzan a molestarlo, llaman a su madre prostituta y se ríen de su fealdad. Uno de los niños estrella una manzana en la cara de Walter.

Kovacs enfurece, le arrebató el cigarrillo a uno de los abusadores y se lo clava en el ojo, luego salta sobre el segundo, caen al suelo y le muerde la mejilla. Unos hombres que pasan por la calle detienen la pelea.

Por una transición de secuencia, el relato vuelve a Kovacs en la prisión. Aparece un cuadro de texto comentando el incidente: “En 1951 atacó a un chico mayor. Dejándolo parcialmente ciego

con un cigarrillo encendido. Tenía diez años.” El Dr. Long retoma la narración y conoce la analepsis que el lector acaba de presenciar, por lo que su origen vuelve a quedar en entredicho. Si la secuencia fue una evocación de Kovacs, o parte de la narración de Long, el relato no lo revela.

La siguiente página muestra a Long escribiendo sus notas. En ellas explica que cuando las autoridades descubrieron que Walter era maltratado por su madre lo apartaron de ella y llevaron a un instituto. En el instituto se desarrolló como un chico brillante y reservado. Era muy frío y ni siquiera reaccionó cuando le informaron años después que su madre había sido brutalmente asesinada.

Mientras escribe, Long es interrumpido por su esposa, quien no quiere que se esfuerce demasiado en el caso. Ella habla del carácter positivo de Long, y que si alguien puede ayudar a Kovacs ese es él.

La siguiente página toma una nueva sección entre Walter y Long. En ella, Kovacs dice a su médico que no le agrada porque se rehúsa a llamarlo Rorschach. Long aprovecha la oportunidad para que Kovacs le hable de su pasado, de cómo decidió convertirse en enmascarado.

A consecuencia surge una nueva analepsis, pero a diferencia de las anteriores, posibles evocaciones, ésta es narrada directamente por Kovacs a Long. El relato se contiene en las notas del psicoanalista. En la secuencia, los tres niveles operan a la vez.

Kovacs cuenta que en su adolescencia consiguió trabajo como ayudante de sastre. Cierta día, una mujer encargó un vestido confeccionado con una tela creada por el Dr. Manhattan. Un material de color blanco con fluidos negros que siempre cambiaban sin mezclarse. A la mujer no le gustó el vestido y lo devolvió, y como nadie lo quería Walter se quedó con él porque le gustaba la tela.

Años después, Walter leyó en los periódicos que la mujer del vestido había sido violada y asesinada en la puerta de su departamento. La nota decía que todos los vecinos la habían oído gritar pero nadie había hecho nada por ayudarla. Aquello indignó a Walter y lo convenció de la putrefacción de la sociedad. Decidió entonces construirse una máscara con la tela del vestido y combatir el crimen.

Ante el relato, Long trata de convencer a Kovacs que un solo crimen no define a toda la humanidad, que hay gente buena. Entonces Kovacs le pregunta al médico si él se considera una buena persona, pues no lo atiende por convicción, sino porque curar a Rorschach lo volverá famoso. El Dr. Long parece dudar, las palabras del paciente lo afectan, especialmente cuando Kovacs le dice que si quiere conocer los secretos de Rorschach, pronto los descubrirá.

Otra nota de Long aparece en la siguiente página aunque él mismo no es parte de la secuencia. Explica que Rorschach tuvo una pelea en la cárcel. En la fila de la comida, un hombre intentó apuñalarlo, pero Rorschach tomó una hoyo de comida hirviendo y la arrojó al atacante. El hombre fue enviado al hospital.

El relato de la cafetería, si bien aparece en las viñetas, es una especie de reconstrucción de Long, pues acto seguido, se le ve en su escritorio escribiendo las notas. Es interrumpido por su mujer, quien le pide que deje el trabajo y le preste más atención. Pero Long está muy ocupado y tiene una discusión con ella; ahora sólo puede pensar en Rorschach.

A partir de aquí se vuelve clara la mecánica del capítulo. Los tres niveles interactúan y se confunden entre sí, pero mantienen la constante de Long como personaje principal. El relato tiene como objetivo contar el pasado de Rorschach a través de analepsis, pero a diferencia del capítulo cuatro, donde Jon se mantiene siempre como personaje central, el tomo VI parte de la mediación de Long, quién parece más importante que el mismo Rorschach.

Lo anterior no es obra de un capricho. Así como en el Tomo IV la narración pretendía revelar el carácter del Dr. Manhattan, este número intenta crear en el lector empatía con Rorschach.

La personalidad de Rorschach es revelada a partir de un juego de espejos. Por un lado, el enmascarado sádico que obra mal en nombre del bien, y frente a él está Long, el hombre recto, ejemplar, que tal vez no es tan bueno por los motivos que lo hacen actuar. Es a partir de la comparación de los personajes que el lector puede tener una lectura más profunda de Rorschach. El relato se sitúa en la siguiente sesión, donde Walter continúa el relato. A diferencia de las secuencias anteriores, donde las viñetas evocaban directamente situaciones concretas, ahora sólo muestra viñetas representativas, es decir, mientras Kovacs cuenta su historia, aparecen imágenes de su pasado, pero son más ilustrativas que narrativas, pues no muestran las acciones como tal, sólo ilustran a grandes rasgos lo mencionado en los cuadros de texto. No queda claro si las imágenes son evocadas por los personajes o es un recurso del narrador extradiegético para dar información al lector.

Kovacs relata que en aquel tiempo no era realmente Rorschach, sólo era Walter disfrazado. Explica que era suave e ingenuo, pues dejaba vivir a los criminales. En aquellos días tenía amigos, otros héroes, como el Búho Nocturno, con quien combatió las pandillas de la ciudad en los años 70.

Con cada evocación aparece una viñeta ilustrativa. La página quince se distribuye en seis viñetas y dos columnas. La primera columna son imágenes de Kovacs en lo que parece un acercamiento progresivo; las de la derecha corresponden a lo que cuenta en cada momento. Por ejemplo, en el primer cuadro habla de su lucha con las pandillas, el siguiente cuadro es una imagen de él y Dan enfrentando a unos criminales.

En la tercera viñeta, Kovacs explica que los otros héroes eran cobardes y nunca entendieron nada, a excepción del Comediante que comprendía la decadencia de la sociedad. La siguiente imagen pertenece a la historia ya contada de la reunión de los *Crimebusters*, cuando Blake quemó un mapa y se burló de sus sueños de justicia.



Figura 18.

Los cuadros de texto del Dr. Long indican que la secuencia de la página 16 ocurre en una sesión posterior. Kovacs ha prometido contar cómo se transformó en Rorschach en su siguiente encuentro. Entonces ocurre una reubicación del punto de vista, se retoma la perspectiva en primera persona propuesta en capítulos anteriores.

Las viñetas muestran el mundo desde los ojos de Long. El psicoanalista confiesa estar intrigado por Kovacs, pues no sabe qué lo convirtió en Rorschach. También cuenta que compró el periódico fuera del trabajo. En la viñeta donde recibe el diario, es precisamente el hombre del periódico de los tomos anteriores quien se lo entrega, en el fondo aparece el niño que lee *Los cuentos del Galeón Negro*. Un elemento así de sutil pone en evidencia que todos los personajes, incluso los secundarios, forman parte de la misma realidad.

La narración de Long ha cambiado en el tono, ya no es tan optimista, ahora es más bien reflexiva. Cuenta que llegando a casa, su esposa le dijo que cenarían con unos amigos al día siguiente, pero él no prestó mucha atención y fue a dormir.

La página 17 comienza en la siguiente sesión. El cuadro de Long pone: “Hoy me lo contó todo”. Esta clase de oraciones en pasado demuestran que el relato es una analepsis, la situación ya ocurrió, por eso pudo ser escrita por Long. Sin embargo, a los ojos del lector, el relato ocurre en el presente.

Long muestra a Kovacs la misma mancha que aparece en la portada, y le pide al paciente que sea sincero y cuente lo que ve. La viñeta del perro vuelve a aparecer, es una imagen ilustrativa y evocativa. Kovacs se lo explica, y cuando Long le pregunta quién pudo haberle hecho eso al perro, el convicto confiesa que fue él.

Walter comienza su relato, las viñetas muestran a los hombres sentados a la mesa, la orientación de la imagen es la de un plano cenital. Cuadro a cuadro, la visión, como si fuese una cámara, se va acercando a la mancha sobre la mesa. Entonces, cuando ocupa todo el cuadro, la siguiente muestra un acercamiento a la máscara de Rorschach, el relato inicia con una mezcla de transición por secuencia y analogía.

Los cuadros de texto pasan a ser la voz de Rorschach, que se diferencia de la de Long por la aparición de comillas. Cuenta sobre un caso de secuestro a mediados de los 70. Una niña fue secuestrada por unos criminales que la creyeron hija de millonarios, pero la chica era pobre, y las negociaciones se habían suspendido.

Rorschach prometió a sus padres que la encontraría y se dedicó a investigar. Recorrió barrios bajos lastimando gente hasta que obtuvo una dirección. Se trataba de una vieja casa donde unos perros peleaban por unos huesos en el jardín. Rorschach relata que decidió entrar por la puerta de enfrente.

La siguiente parte del relato transcurre durante dos páginas con ausencia de diálogos. La completa desaparición de texto no es común en el cómic, pues a pesar de ser un arte secuencial, se conforma por imágenes estáticas, por lo tanto, la presencia de texto en la narración evita un ritmo lento, o una inmovilidad desesperante en la historia.

Sin embargo, eso no ocurre en *Watchmen*. La secuencia sin diálogos tiene un fuerte efecto de tensión e introspección. Rorschach recorre la casa e inspecciona cada rincón. En un cuarto encuentra una caldera, y entre la ceniza un trozo de ropa interior de niña.

Su recorrido continúa en la cocina, donde halla un gabinete repleto de hachas y chuchillos bien afilados. Entonces ve una tabla de madera con gruesos cortes y mientras piensa mira por la ventana donde los perros siguen luchando por un hueso, un hueso que parece humano.

La reacción de Rorschach es inmediata, toma el hacha, sale al patio y levanta el arma con fuerza. La siguiente viñeta muestra la mancha del test en color amarillo, el relato de Walter se restablece con diálogos. Explica que aquello horrorizó a Kovacs, quien furioso, masacró a los perros, sin entender como alguien habría podido cometer un crimen tan cruel.

Explica que cuando terminó ya no era más Kovacs, ya no sentía respeto por la vida de los criminales, se había convertido en Rorschach. A partir de aquí las viñetas tienen un tono más rojizo para acentuar el dramatismo del descubrimiento.

Rorschach cuenta que esperó al asesino en su casa. Cuando el hombre entró le arrojó el cadáver de sus perros, lo sometió y encadenó a la caldera. Mientras el hombre suplicaba por su vida, el enmascarado regó todo con queroseno y le prendió fuego.

Rorschach explica que se quedó fuera de la casa observando el incendio, y que el hombre nunca salió. Mientras habla, la puerta del cuarto se abre y entran los policías que lo llevarán a su celda. El Dr. Long escucha aterrorizado la historia. Rorschach le dice que entonces entendió que la humanidad estaba condenada, que no había ningún Dios, que el hombre era quién sometía al

hombre y que no existía bondad en el ser humano. Cuando él lo entendió decidió combatir el crimen sabiendo que nunca ganaría.

Long retoma la narración en sus notas. Cuenta su regreso a casa, pero esta vez todo lo que mira le parece atroz. Vuelve a comprar un periódico y lee las noticias de la guerra inminente. De regreso en casa, se prepara para la cena con sus amistades. En ella, su amigo le pregunta por el caso Kovacs. Long les cuenta lo del secuestrador que mutiló a la niña y alimentó a sus perros con los restos. Aquello resulta incómodo y la cena termina prematuramente.

En la última página, Long explica que su esposa está cansada de él, de su obsesión con Rorschach y lo abandona. Pero al Doctor no parece importarle, reflexiona sobre la humanidad, sobre el peligro de la guerra. Ahora ve las cosas como Rorschach. Toma una de las manchas de su test, intenta ver algo bello pero las manchas solo le recuerdan la muerte y desesperanza.

Las viñetas van haciendo un acercamiento a la mancha hasta que el cuadro queda completamente negro. El Dr. Long entiende que el ser humano está solo, y no hay redención para él.

La confrontación entre Long y Rorschach tiene por objeto contagiar al lector de la angustia que sienten los personajes. El juego de reciprocidades estrecha los lazos de empatía con el lector. Cuando el lector puede sentir e involucrarse con los personajes, es capaz de comprenderlos y por lo tanto también entender su mundo. Es a través de la comprensión de la diégesis que el lector puede olvidarse de su mundo y asumir ese otro universo como la realidad aunque sea sólo por un momento.

Al final, lo que ocurre en la ficción es sólo un reflejo de la realidad. La manera en que éstas interactúan es muy parecida a la manera en que lo hacen Rorschach y el psicoanalista. Se encuentran separados, pero sus partes comunes son más fuertes. El horror del relato es igual al horror de la realidad. La barrera infranqueable entre ficción realidad ya no lo parece tanto.

El apéndice del Tomo VI está conformado por una serie de documentos sobre Walter Kovacs. Lo interesante es que todos los textos pertenecen al archivo que se ve llevar al Dr. Long en varias viñetas del capítulo. De tal manera, el lector sabe de dónde proviene el material.

Bajo la máscara, fue el primer apéndice identificable directamente dentro del relato marco. Números del libro se pueden ver en la casa de Mason en el Tomo I, sin embargo, los fragmentos que se presentan como apéndices bien pueden provenir de cualquier otra copia de *Bajo la máscara*. Pero en el caso de este apéndice, la procedencia de los documentos es muy clara.

El lector tiene en su poder algo que le pertenece a un personaje, es casi como si invadiera su privacidad. La relación que se crea entonces entre el lector y el texto se hace más compleja. Los materiales diegéticos permiten al lector adentrarse en el mundo de la ficción. Toma fragmentos de un mundo que sabe falso y a través de ellos da credibilidad a la diégesis, es el lector, mediante mecanismos como estos, que dota a la ficción de realidad.

Sin embargo la identificación plena de un documento diegético como es el caso de los archivos del Dr. Long, implican un nivel de mayor cercanía entre texto y lector. Pues ya no sólo es un texto de la ficción, sino un material que además pertenece a un personaje que el lector conoce por el relato marco y con el que ha podido identificarse.

Así, la forma en que se leen los textos ya no sólo se determina en cuestión de la estructura y en su contenido, sino en su lugar dentro del mundo diegético. Los niveles de lectura se entrelazan al grado de que puede haber una implicación del lector con el material a causa de la empatía con los personajes. El lector puede sentirse parte de un universo ficticio que no le pertenece.

El apéndice comienza con el archivo policial sobre la aprensión de Rorschach. Es una hoja de formato llenada a máquina donde se incluye la fotografía de Kovacs. Desde el punto de vista de la policía se describe la captura. La información pretende ampliar la visión del hecho al lector, sin embargo no se descubre nada novedoso, simplemente es una segunda versión de los hechos. A continuación se presentan unos papeles del hospital psiquiátrico de Nueva York donde se cuenta la infancia de Kovacs. Se explica el origen de su madre y se hacen especulaciones sobre su padre. Es una versión un poco más amplia de lo contado por el Dr. Long en el capítulo, sobre el ataque de Walter a los bravucones y su ingreso a un instituto. Se incluye una fotografía de Walter en su juventud. La fotografía tiene el estilo gráfico de la novela, no es una fotografía real como en el caso de Orlando en el apéndice anterior.

Los documentos del apéndice que tiene información más relevante, son un par de papeles del instituto donde Rorschach estudió de niño. El primero es una composición hecha por él mismo sobre sus padres.

En ella se revela el desprecio que sentía por su madre y la creación de una figura paterna en su imaginación. El segundo papel es la descripción de una pesadilla que tuvo y un dibujo de la misma. Una escena sexual retorcida inspirada en la prostitución de su madre.

Los documentos revelan otra parte de la personalidad de Rorschach y sirven para ampliar la visión que tiene el lector del personaje, e incluso funcionan para estrechar más sus lazos de empatía.

Sin embargo, los documentos del apéndice no contienen ninguna información relevante en la historia y tampoco proponen algo diferente a los anteriores en cuanto a la construcción de la diégesis o la debilitación del muro entre la realidad y la ficción. El apéndice es poco atrevido y sólo sirve para reforzar lo que han construido sus predecesores.

La contraportada continúa con la secuencia de las manecillas. La mancha roja se acerca cada vez más al reloj.

Tomo VII: *A brother to dragons.*

El capítulo VII de *Watchmen* constituye otro capítulo cuya principal intención es el desarrollo de un personaje y crear así lazos de empatía entre el lector y la obra. Mientras el Tomo IV sirvió para desarrollar al Dr. Manhattan desde su perspectiva del tiempo y el Tomo VI aprovechó una estructura de correspondencias para plantear la personalidad de Rorschach, el Capítulo VII se enfoca en Dan Dreiberger. El desarrollo tiene un carácter más introspectivo y en cierta manera menos atrevido que los anteriores.

La portada del capítulo contiene una imagen un tanto extraña. Sobre un fondo marrón se ve una clase de aro amarillo cuyo centro de cristal refleja una figura ovoide con dos aberturas redondas. La identidad de la imagen en portada se revela a partir de las primeras viñetas.

La primera viñeta muestra la misma imagen en portada. La segunda es una versión más amplia donde se identifica que el aro amarillo de las ilustraciones previas pertenece a los lentes del traje del Búho Nocturno.

La secuencia muestra a Laurie recorriendo la guarida del Búho Nocturno. Primero aparece frente al traje de Dan y luego baja unas escaleras hasta la nave que ya había aparecido durante la retrospectiva de Dreigberg en el Capítulo II.

Laurie mira todo con curiosidad y al final decide entrar en la nave. Se sienta frente a los controles y se prepara una pipa. En los botones de control hay una imagen de una llama, y esperando un encendedor, lo presiona. Sin embargo, lo que hace es activar el lanzallamas de la nave y ocasiona un pequeño incendio.

A continuación se da un interesante juego de transposición. Como ya se ha visto anteriormente, la novela gráfica aprovecha el carácter secuencial del cómic para desarrollar acciones simultáneas, que resignifican el sentido de dos acciones aparentemente independientes, tal es el caso de la trasposición de diálogos como los que se dan con la aparición del relato matadieético *Los cuentos del Galeón Negro*.

En la página 3 del Tomo VII, ocurre otra manifestación del efecto narrativo que puede tener la trasposición de elementos. La primera viñeta de la página muestra a Dan en la cocina, quien ante el grito de Laurie en el sótano, pregunta si todo anda bien. Su pregunta encuentra respuesta, pero no en Laurie sino en Rorschach.

La segunda viñeta constituye una analepsis, es una retrospectiva a la visita de Rorschach a Búho Nocturno en el primer capítulo de *Watchmen*. En el cuadro Rorschach dice: “Tal vez, o tal vez alguien está eliminando héroes enmascarados” De tal manera, la escena constituye una evocación de Dan de aquella situación pero esta vez desde su punto de vista. Pero más importante, la analepsis, cuyo contexto particular el lector ya conoce tras la lectura del primer Tomo cobra un nuevo significado ante la nueva secuencia.

Así, Rorschach responde a la pregunta de Dan, pero no a la que hiciera en el pasado sino a la del presente. Dan ha preguntado si Laurie se encuentra bien, Rorschach responde que tal vez sí, pero le recuerda la posible existencia de un asesino de enmascarados. La transposición de elementos crea un nuevo significado a la secuencia. Pasado y presente se comunican y revelan de paso la personalidad de Dan, quien tiene miedo, y no puede dejar de tomar en cuenta las palabras de su antiguo compañero.

En la secuencia, Dan baja las escaleras para auxiliar a Laurie. Mientras lo hacen, aparecen más cuadros de retrospectiva sobre las visitas de Rorschach, donde éste insiste en el gran peligro que los rodea. La manera en que la secuencia del presente y las viñetas del pasado interactúan provocan una aproximación del lector con el personaje.

El lector conoce las retrospectivas evocadas puesto que las ha visto dentro de la historia, la diferencia es que ahora las analepsis provienen de un personaje en particular, y la apreciación de los hechos del pasado corresponden a la subjetividad de Dan.

En términos simples se trata de una repetición, pero la manera en que la analepsis se encadena a Dan, obliga a la revaloración del pasado. El lector ya no ve los hechos desde la objetividad de los capítulos anteriores, por el contrario, repasa dichas situaciones desde el punto de vista de Dan. Se remarca lo que le pareció importante al personaje, lo que le preocupa e interesa. El lector vuelve a ver las acciones pero con otros ojos. Los lazos de empatía entre lector y personaje se fortalecen.



Figura 19.

A continuación, la narración adquiere una estructura más bien lineal. Dan ayuda a Laurie a apagar el incendio. La secuencia se vuelca entonces en fortalecer la relación entre estos dos personajes.

Laurie está impresionada con todos los aparatos del Búho Nocturno, incluyendo la nave. Juntos recuerdan algunas cosas de sus días como superhéroes. Dan habla de una criminal llamada Twilight Lady, quien parecía estar enamorada del Búho Nocturno. También da algunos datos sobre su pasado, de cómo su pasión por las aves y la tecnología lo inclinaron finalmente a convertirse en enmascarado.

Laurie, por su parte, insiste en que no extraña ser heroína, pues fue algo que nunca quiso de verdad. Sólo se había convertido en Silk Specter (su nombre de enmascarada) para complacer a su madre.

En la parte gráfica narrativa, la página 7 contiene un elemento interesante. En los capítulos anteriores, especialmente en el Tomo II, se presentaron juegos visuales a partir de la construcción de las viñetas; como aquel donde una misma imagen aparece fragmentada en tres partes, creando la ilusión de continuidad y movimiento, que bien podría compararse al que hace una cámara cinematográfica durante un paneo.



Figura 20.

Sin embargo, hasta este punto, las viñetas de este tipo son fijas, es decir, la innovación en cuanto a la simulación de movimiento viene a partir de hacer una partición en una sola imagen que representa un momento único en el tiempo. La ilusión de movimiento parte más bien de los espacios blancos que cortan la imagen, que de la imagen en sí.

Sin embargo en el Tomo VII se presenta una nueva variedad de dicho efecto. La imagen muestra la nave del Búho Nocturno llamada *Archie*. En su interior, Dan y Laurie hablan sobre el origen de la nave y su construcción.

La secuencia está contenida en tres cuadros que fragmentan la imagen como en el caso anterior, sin embargo existe una diferencia importante. Desde el primer cuadro, el que contiene el frente de la nave, se puede ver a Laurie y a Dan conversando frente a los controles de la máquina.

El cuadro central es la parte media de Archie. Los diálogos entre los personajes continúan, sin embargo los globos muestran una irregularidad. Las puntas de los globos de diálogos no apuntan hacia Dan y Laurie en el primer cuadro, sino hacia el interior de la nave, como si los personajes estuvieran justo a la mitad de *Archie*.

La viñeta final es la parte trasera de la nave, la compuerta está abierta. Aquí ocurre una interrupción muy notoria; Dan y Laurie, sin dejar la conversación que empezaron en el primer cuadro, descienden de la nave.



Figura 21.

El desplazamiento ha dejado de ser sólo en el espacio para situarse en el tiempo. La imagen de la nave, dividida en tres partes, es la misma, una unidad fragmentada como en los casos anteriores, pero en esta ocasión hay un elemento donde la ilusión de movimiento en horizontal (ilusión dirigida al lector, no a los personajes), es además acompañada por un avance en el tiempo.

Dan y Laurie hablan desde la cabina, pero progresivamente recorren la nave hasta bajar por la parte trasera. Estamos ante una imagen con dos sentidos temporales. La nave permanece estática pero los personajes están en movimiento.

La imagen en sí misma, como unidad, es ambigua, pues los personajes aparecen simultáneamente en tres sitios a la vez, sin embargo, es nuevamente lo que no está, la fragmentación del cuadro, lo que le da sentido.

La lectura de un cómic parte de la capacidad del lector para armar la secuencia que se le presenta a partir de cuadros y diálogos. Por lo general, cada cuadro representa un momento en la

progresión de la acción y casi siempre se encuentran en orden cronológico. Es esta clase de lectura lo que constituye el pacto entre el texto y el lector cuando se trata de historietas.

Bajo las pautas del pacto, el lector puede construir la secuencia incluso cuando las viñetas no la desarrollen explícitamente.

La imagen de la nave permanece estática y conforma el escenario de tres viñetas. Pero el hecho de que las viñetas estén separadas por un espacio en blanco indica que la fragmentación es más temporal que espacial. La imagen puede ser la misma, pero el tiempo no. Al tratarse de un escenario, Archie se mantiene inmóvil, pero los personajes en su interior responden a la progresión de las viñetas. El espacio se mantiene, el tiempo sigue fluyendo.

El efecto que tiene esta clase de imágenes sobre el lector se revela en dos sentidos. Primero, la fragmentación de una gran imagen mantiene la ilusión de movimiento. Los ojos del lector recorren la nave de punta a punta con un ritmo constante asemejan un paneo cinematográfico.

Segundo, a la par del movimiento espacial, el lector mantiene la secuencia temporal. La ilusión de desplazamiento se acompaña de una acción en la historia, que encuentra además un mismo ritmo de progresión. Tiempo y espacio avanzan simultánea y cadenciosamente.

La ilusión de movimiento espacial y temporal que se crea con grupos de viñetas así, irónicamente es sólo posible por el carácter estático secuencial del cómic. Dichos mecanismos encuentran el dinamismo en la inmovilidad natural de su soporte narrativo.

Esta clase de imágenes, secuencias fragmentadas de doble movimiento, se convertirán a partir del Tomo VII, en un mecanismo recurrente dentro de la narrativa de la novela gráfica.

Dan y Laurie siguen conversando mientras revisan la vieja guarida del Búho Nocturno. Al final deciden salir del sótano y ver la televisión, se preparan café, mientras tanto, hablan de Rorschach en la cárcel y si su teoría del asesino de enmascarados será cierta.

Entonces toman asiento en la sala y ven la televisión. En esta secuencia ocurren dos fenómenos interesantes: el primero, referente a la transposición de diálogos e imágenes ya desarrollada en *Los cuentos del Galeón Negro*; el segundo relacionado a la expansión del universo diegético.

Ambas situaciones son posibles por el desarrollo de dos secuencias simultáneas. Una con Laurie y Dan en el sofá, la otra con lo que ocurre en la televisión.

Laurie enciende la televisión en el noticiero, donde transmiten las últimas noticias sobre Rorschach. En primer lugar, aparece la entrevista con la casera de Kovacs. La mujer dice que Rorschach la acosaba sexualmente y muestra el apartamento donde éste vivía. Un cuarto sucio con ejemplares del periódico *The NewFrontiersman* acumulándose en cada rincón.

El reportaje pasa entonces a la entrevista con el director del periódico, a quien por su lado, dice que es hora de reconocer a Rorschach como un patriota y no como un criminal.

La declaración del director del periódico es otra de las manifestaciones de la autonomía de la diégesis en *Watchmen*. A lo largo de la novela, ya sea mediante los personajes o los relatos

metadieéticos, se ha establecido que *The New Frontiersman* es un diario radical de derecha. Entonces las declaraciones de su editor poseen una lógica que el lector puede entender.

La divergencia de opiniones entre distintos personajes, en este caso personajes que ni siquiera han sido relevantes durante el relato, pero sin duda tienen un peso valioso en el contexto diegético, reafirma la idea que el universo de la novela es tan complejo que posee varias vertientes, diferentes grupos sociales con ideologías y objetivos diversos. Justo como en el mundo real.

Que el relato permita ver dichos matices, en este caso mediante un noticiero de televisión, que es a su vez una especie de documento diegético muy al estilo de los apéndices, es parte de un reforzamiento de la ilusión de la realidad que se ha ido construyendo desde la primera página. Es un mensaje al lector que reclama la independencia y bastedad de la diégesis y cuyos cimientos dan al relato marco su verosimilitud.

El noticiario continúa con una entrevista al Dr. Malcom Long, quien se dice optimista por el caos de Walter Kovacs. Es con esta viñeta que el relato nos indica otra cosa: el lugar en el tiempo del Tomo VII. En el capítulo anterior, se cuentan las sesiones de Rorschach con Long, y cómo este último pierde su convicción en una vida bella cuando descubre las atrocidades vividas por su paciente.

Sin embargo, en el noticiero se muestra al primer Long, aún confiado de poder ayudar al enmascarado. Por lo tanto, la emisión es anterior al Tomo VI, el Tomo VII es anterior a su predecesor. Así, el capítulo que hasta entonces parecía lineal, ocupa un lugar no continuo dentro del relato marco.

El noticiario pasa a la sección internacional y da las últimas noticias sobre el conflicto en medio oriente. Tras el exilio del Dr. Manhattan, Rusia ha invadido Afganistán y la tensión de una guerra nuclear crece en todo el mundo. Se da también un reporte sobre la máxima alerta de las fuerzas militares en todo el mundo y una manifestación de pacifistas reprimida por la policía en Inglaterra.

Se trata de una pequeña mirada al mundo diegético, pero a diferencia de las veces anteriores, el reporte televisivo enfatiza que la diégesis no se termina en los límites espaciales del relato marco. El mundo es tan amplio como el real, y a la par de lo ocurrido en la ciudad donde viven los personajes principales, otras partes del planeta se ven afectadas. El noticiario televisivo constituye un elemento narrativo dirigido a ampliar los límites del relato marco.

Mientras miran la televisión, Dan y Laurie conversan. Es importante señalar que sus diálogos y los de la televisión se mezclan durante las viñetas, ocasionando esa resignificación producto de la transposición entre imágenes y texto que ya se ha desarrollado en capítulos previos. Los personajes comentan las noticias, el mundo se ha vuelto peligroso, y comentan que a veces sienten la necesidad de escapar.

Conforme hablan, dejan de poner atención a la televisión, sin embargo ésta sigue encendida, y el reporte continúa. En la televisión aparece la fotografía de Max Shea, el escritor de *Los cuentos del Galeón Negro*, al que el lector ya conoce por el apéndice del Tomo V.

El reporte explica que la policía ha abandonado la búsqueda del escritor por no encontrar nuevas pistas en la averiguación. La aparición de Shea en el noticiero constituye un ejercicio de autorreferencia diegética. El relato marco hace referencia al contenido de los relatos metadieéticos. Dicha referencia tiene como función dar coherencia a los dos niveles narrativos, e indicar que si bien difieren en contenido y estructura, están ligados a un mismo universo diegético.

La identificación de elementos metadieéticos en el relato marco permite al lector ubicar el contenido de los apéndices en el contexto de la diégesis y encontrar su sentido. El lector puede entender la relación de la noticia en televisión porque ya ha leído sobre la desaparición de Shea. Incluso la relevancia de la noticia puede tener mucho más sentido para el lector que para los personajes de la novela, pues el lector está informado de la situación, conoce ese pequeño aspecto del universo diegético debido al texto diegético que cayó en sus manos, en cambio, nada dentro del relato indica que los personajes conozcan ese hecho.

El lector sabe más que los personajes, conoce una parte de aquel mundo que ellos ignoran. Lo anterior implica que el mundo diegético es tan complejo que escapa de la totalidad. Esta clase de elementos indica que así como en la realidad, la diégesis funciona en miles de sentidos, cada personaje que pueda existir en ella tiene una propia vida, una perspectiva que por supuesto no puede ser abordada en el relato marco, pero que se intuye, se insinúa su existencia.

La bastedad del mundo le otorga realidad, el lector entiende que más allá de la historia que se le narra existe un universo creado en sí mismo, con sus propias reglas y particularidades, y que esta, directa o indirectamente hacen posible el relato marco y le dan consistencia.

Tras el reporte sobre Shea, en la televisión aparece un comercial de perfume, *Nostalgia*, un producto de la compañía Veidt. Es otro texto metadieético que reafirma la autonomía diegética.

En la televisión comienza entonces la función de un espectáculo realizado por Adrian Veidt en su personalidad de Ozimandías. Un show donde el antiguo justiciero demuestra su increíble condición física. Simultáneamente, Dan y Laurie dejan de atender a la televisión y se enfrascan en una conversación que termina con Laurie besando a su amigo.

Lo que ocurre a continuación es parte de lo denominado transposición de viñetas. El relato toma dos vertientes, por un lado la función de Ozymandías, y por el otro Dan y Laurie que hacen el amor. Lo que ocurre en ambas situaciones recibe una resignificación de contraste, con un resultado cómico y trágico a la vez.

La pareja de enmascarados se abraza con fuerza, y cuando están a punto de besarse, una explosión nuclear los desintegra. El último cuadro muestra a Dan en su sala, despertando de la pesadilla.



Figura 23.

Las viñetas reducidas que contienen detalles de la secuencia, le dan a esta una sensación de fragmentación y celeridad. La proximidad entre los cuadros son leídos como puntos rápidos en una acción que es igualmente súbita. Es un elemento que altera la lectura de la novela en cuanto a la ilusión del tiempo. Las viñetas angostas aceleran la lectura, no sólo en el tiempo real sino el de la narración.

Es el ritmo acelerado de la secuencia lo que además la revela como un sueño. En los sueños el tiempo corre diferente, este mecanismo gráfico es una manera de hacérselo percibir al lector, quien una vez más es puesto dentro de los zapatos de un personaje. Por un momento puede compartir las sensaciones de Dan, y ponerse en el interior de la diégesis. La narrativa gráfica favorece a la relación empática entre el texto y el lector.

Lo que resta del Tomo VII es más bien convencional. Atormentado por sus visiones Dan se levanta y desciende a la guarida del Búho Nocturno. Cuando Laurie nota la ausencia de su compañero, baja al sótano y encuentra a Dan desnudo con las gafas de enmascarado puestas.

Dan explica lo impotente que se siente. Confiesa que sólo se siente pleno cuando usa su traje, y que está harto de vivir con miedo a todo, desde al supuesto asesino de enmascarados hasta a la guerra nuclear.

Entonces, Laurie propone que salgan una vez más a las calles, sin pensar en el Acta Keene, a ser héroes por una noche. Cuando Dan se pone su traje se convierte en una persona llena de confianza.

Los enmascarados suben a *Archie* y recorren la ciudad. Ven un edificio en llamas y deciden ayudar. Como en los viejos tiempos, Laurie y Dan ayudan a escapar a las víctimas del incendio, y se ganan su agradecimiento.

Al final, Laurie y Dan se quedan a solas en la nave, están llenos de entusiasmo por su reciente hazaña. Laurie está impresionada por la nueva actitud de su compañero. Hacen el amor. Más tarde Dan dice que se siente vivo otra vez y que ahora ve las cosas más claras. Ha decidido dejar de esperar y comenzar a actuar.

Laurie le pregunta sobre qué harán ahora. Dan dice que es tiempo de que liberen a Rorschach de prisión. Laurie no puede creerlo. El capítulo concluye con una cita de tres versículos bíblicos del libro de Job.

El apéndice del Tomo VII es especial en cuanto a su relación con el relato marco. Se trata del primer apéndice cuyo autor diegético es uno de los personajes principales de la historia, pero cuyo contenido es el más apartado de ésta.

El texto, como lo indica la ilustración de una nota en la parte superior, pertenece a una revista ornitológica y su autor es Dan Dreiberger. El artículo habla de lo importante que es para los ornitólogos no olvidarse de la pasión por el trabajo. Explica lo fácil que es perderse en la monotonía de la labor académica y olvidarse del verdadero motivo por el que uno hace su trabajo.

El relato de Dan no tiene ninguna relación con el relato marco, sin embargo, su contenido tiene una relación metafórica con el desarrollo del personaje. El Tomo VII se enfoca en Dan, en sus miedos y su añoranza por las épocas de enmascarado. Al final del capítulo, logra vencer sus temores y decide volver a ser el Búho Nocturno. El contenido del metarrelato es una analogía al propio Dan y su transformación a lo largo del capítulo. La visión academicista es su propia condición de hombre retirado y temeroso, y la verdadera pasión que se representa en el artículo por el amor a las aves tiene como símil el deseo de Dan de ser un héroe enmascarado. El apéndice constituye entonces un relato metadieético de relación temática, es una metáfora de los dos niveles.

La primera función del apéndice es servir de elemento de analogía que permita entender la transformación de Dan durante el tomo, a través de la propia psique del personaje. De tal manera, estamos ante un metarrelato cuya intención es la del desarrollo del personaje a partir de sí mismo. Mirar desde su interior para comprender su lugar en la diégesis y su papel en el relato marco. El mecanismo nuevamente está orientado a los lazos de empatía.

El lector conoce al personaje a partir de sus acciones en la historia, pero la oportunidad de tener algo proveniente de él (en este caso un artículo escrito por el personaje) le da la oportunidad de

conocerlo desde dentro. Así como la estructura narrativa puede hacer que el lector comparta las sensaciones de un personaje como en el capítulo del Dr. Manhattan, los metarrelatos en su forma de textos diegéticos permiten al lector adentrarse en los pensamientos directos del personaje.

En el caso del artículo de Dan: *Sangre en el hombro de Palas*, el asunto es más complicado, pues el mecanismo de acercar al lector a los pensamientos del personaje no es tan directo como podría ser por ejemplo un monólogo, o en el caso del lenguaje del cómic, una nube de pensamiento. Se trata de una compenetración más profunda con el personaje, una que además tiene el efecto de ampliar la verosimilitud del universo diegético.

El sexto apéndice posee una carga simbólica más directa que sus antecesores. Construye un nivel simbólico entre capítulo y apéndice, que si bien ha estado presente en los otros tomos de la novela, se revela con más claridad en éste. Los apéndices y los capítulos que los contienen poseen una relación simbólica que sólo se revela al leer ambos textos. El nivel simbólico fortalece la solidez de la diégesis e involucra al lector con personajes y situaciones a un nivel más profundo.

El proceso de involucramiento entre el lector y el texto, comprende el triunfo de la veracidad en la ficción, pues la diégesis se ha ganado su autonomía y al mismo tiempo se ha integrado a la realidad del lector.

Tomo VIII: *Old Ghosts*.

El octavo capítulo de *Watchmen* constituye un punto de quiebre dentro de la historia. Si los números predecesores se enfocaron en la construcción de una diégesis sólida, el Tomo VIII es el primero en sacar provecho de ello para enfilar al relato marco, y al lector, hacia el clímax y la conclusión de la obra.

La portada del capítulo muestra una estatuilla dorada del primer Búho Nocturno. En el fondo se encuentran la foto de los *Minutemen*, una noticia de periódico enmarcada, y a la derecha se alcanza a ver el lomo del libro *Bajo la máscara*.

Hasta ahora, las portadas de la novela habían constituido un elemento de sorpresa, si bien su lógica ya era clara (la portada es una prolongación de la primera viñeta del texto), los elementos que la componían siempre eran ambiguos, de tal manera que el lector no sabía por dónde comenzaría el relato. Pero en esta ocasión, las imágenes de la portada son muy claras para el lector, pues su existencia ya fue planteada en capítulos anteriores. De inmediato, el lector puede hacer la asociación y situarse en el hogar de Hollis Mason, incluso antes de pasar a la primera página.

La primera viñeta una vez más retoma la imagen de la portada, con la particularidad de que se trata de un ángulo distinto de la misma imagen, donde se alcanza a ver parte del perfil de Mason hablando por teléfono con Sally Jupiter. La secuencia de viñetas se estructura a partir de la alternancia de un escenario a otro que sigue el ritmo de la conversación, es decir, cuando Hollis habla, la viñeta muestra su departamento, y cuando Sally contesta la imagen corresponde a la casa de retiro en California de la mujer. En lo que a simple vista parece una secuencia de alternancia común, hay un elemento narrativo y gráfico muy interesante.

En el desarrollo de la conversación nunca se muestra a los personajes directamente. En cambio, las viñetas presentan diferentes detalles de las habitaciones. Hollis y Sally hablan de la noticia sobre los enmascarados que ayudaron a las víctimas de un incendio. Por la descripción, los ancianos intuyen que se trató de Dan y Laurie regresando a la acción.

Aquello los hace recordar sus tiempos como héroes, la conversación se torna nostálgica. La nostalgia en la secuencia es la razón para la estructura visual. Las viñetas no toman un plano directo de los personajes porque desean recrear una sensación de abandono y lejanía. Hollis y Sally no son parte del presente, han quedado fuera de la realidad y lo único que les resta son los recuerdos y el pasado.

Las viñetas muestran objetos que poseen un gran valor sentimental para los personajes. Se ve la foto de los *Minutemen*, el traje de Silk Spectre sobre un maniquí, los recortes de periódico sobre las hazañas de Búho Nocturno. Y a manera de broma cruel, aparece incluso una botella del perfume *Nostalgia* cuya presencia ha sido constante a lo largo de toda la novela.

Negro. La página entera mantiene la misma estructura que aparece cada vez que se retoma el metarrelato de piratas. Los cuadros de texto del universo de *Watchmen* y el universo de *Los cuentos del Galeón Negro* se trasponen formando un efecto de comparaciones que resalta la ironía, así como la similitud entre las diégesis.

En el relato de piratas, el naufrago piensa en la familia que dejó en su hogar a donde se dirigen los piratas. Sabe que no llegará a tiempo, que los piratas destruirán su aldea y matarán a sus seres queridos. El naufrago se resigna y decide que si no puede salvar a su familia al menos la vengará.

Por su parte el hombre del puesto de periódicos reflexiona sobre la situación de los superhéroes, todo parece sospechoso, el atentado a Ozymandías, la captura de Rorschach. Se enorgullece de su perspicacia y no da crédito que a nadie más le interese algo que a todas luces es un asunto relevante.

El paso de esta secuencia a la siguiente consiste nuevamente en una transición por analogía entre los cuadros de texto. En la última viñeta de la tercera página el recuadro del naufrago dice “Finalmente, enfrentado a terrores intolerables e inevitables, elegí la locura” La primera viñeta de la siguiente página pone a Laurie en la cueva del Búho Nocturno. Ella dice: “esto es una locura”.

En la secuencia se explota la estructura de la secuencia fragmentada de doble movimiento que se planteó en el capítulo anterior, es decir, aquellas viñetas que conforman una sola imagen, pero que la división de cuadros las convierte en una secuencia, la cual se revela a través de las acciones progresivas que se desarrollan en cada uno de los cuadros.



Figura 25.

La página 6 muestra una escena diferente sin necesidad de algún tipo de transición. Rorschach está sentado tranquilamente en su celda, cuando un criminal de pequeña estatura llamado Gran Dandy aparece junto con dos secuaces.

Gran Dandy revela que se encuentra en prisión por culpa de Rorschach, y ahora que se encuentran en el mismo lugar tendrá su venganza, pero Rorschach no reacciona a las amenazas, por el contrario, se burla del criminal quien se retira tras advertirle que no saldrá vivo de prisión.

A continuación se presenta una secuencia en casa de Dan. El mismo detective que sigue el caso de Blake y apresó a Rorschach aparece para hacer unas preguntas a Dieberg. La situación incomoda a Dan, pues el detective habla vagamente sobre los misteriosos héroes que ayudaron a las víctimas de un incendio aún sabiendo que las máscaras están prohibidas por el Acta Keene.

El detective insinúa que sospecha de Dan por su conexión con Blake y otros héroes con los que se le vio en el funeral del comediante, pero como no tiene pruebas se retira con la promesa de volver más tarde. Justo entonces aparece Laurie preguntando por las intenciones del detective.

Dan responde que sospechan de ellos y si desean rescatar a Rorschach deben actuar con rapidez.

En la última viñeta de la secuencia Dan dice: “De pronto tenemos un plazo”. El diálogo de Dan conforma otra transición por analogía, pues el primer cuadro de la siguiente página muestra un globo que dice: “Octubre treinta y uno de mil novecientos ochenta y cinco”.

La transición, que aprovecha la mención de la fecha para “contestar” la última afirmación de Dan sitúa a lector en un nuevo escenario con personajes no vistos hasta ahora. Se trata de la redacción del periódico *The New Frontiersman*, el diario favorito de Rorschach, y al que se le considera de derecha radical.

El editor del periódico, Mr. Godfrey, prepara la primera plana de la edición del día siguiente. Un artículo sobre la guerra, la violencia y los enmascarados que, según él, callará la boca a *Nova Express*, el diario rival. En la tarea es ayudado por Seymour, un adolescente atolondrado.

Mr. Godfrey pide a Seymour varias cosas, entre ellas una fotografía del “escritor desaparecido”. Esta mención que puede parecer irrelevante, cobra sentido para el lector, quien a través de los apéndices anteriores conoce de la existencia de Max Shea, el autor de *Los cuentos del Galéon Negro* que desapareció años atrás.

Es la primera mención de Shea en el relato marco³¹, lo que construye un efecto narrativo interesante. El lector conoce la historia de Shea por las referencias a él en los relatos metadieгéticos. Hasta ahora la relevancia del personaje en la historia parecía tener relación sólo con la existencia del cómic de piratas cuya presencia ha sido constante en la obra, sin embargo, la mención directa a Shea apunta a una nueva relación entre el personaje y la trama, que si bien sigue siendo ambigua, se hace evidente.

Al mismo tiempo, la secuencia aporta nueva información sobre Shea que resultará de suma importancia en las páginas siguientes. Seymour muestra al editor una fotografía del escritor, revelando al lector el rostro del personaje.

³¹ Su mención dentro del noticiario del capítulo anterior, constituye otro relato metadieгético.

Además de la información sobre Shea, la página 10 da inicio con una estructura de narraciones simultáneas muy interesante. De la página 10 a la 15, el capítulo adopta una estructura visual particular.

Cada página cuenta con seis viñetas en la parte superior donde se narran distintas escenas, con distintos personajes y diferentes locaciones. La parte inferior se constituye por una sola viñeta que muestra a Dan y a Laurie en sus trajes de enmascarados preparándose para rescatar a Rorschach de la prisión. Es importante señalar que las viñetas con Silk Spectre y Búho Nocturno carecen de globos de diálogo. Son ilustraciones “mudas”.

La distribución de las viñetas crea la sensación de situaciones simultáneas como ocurre muchas veces en el cine. Cada página tiene una secuencia particular, y al mismo tiempo, las ilustraciones inferiores conforman una única secuencia que abarca las cinco páginas. El hecho de que la secuencia con Dan y Laurie comparta espacio con las escenas principales, pero que no exista ninguna relación entre ambas, provoca la ilusión de que ambas situaciones ocurren en un mismo tiempo pero en lugares diferentes, sin que una tenga relación directa con la otra.

El “mutismo” de la segunda secuencia tiene como intención acentuar la diferencia entre escenas. A lo largo de la novela se ha descubierto cómo la integración de diálogos y la transposición de estos de escena a escena, logra una unidad especial en la diégesis. Todo parece ser parte de lo mismo, pues lo que ocurre o se dice en una viñeta parece ser respondido por la siguiente aunque no compartan el mismo tiempo y espacio. La trasposición crea la ilusión del todo indivisible que se maneja en el discurso de la obra, principalmente mediante la percepción sobrehumana del Dr. Manhattan.

La secuencia secundaria de Dan y Laurie es la única a lo largo de la novela que marca su diferencia con las viñetas que le rodean. Su implacable silencio contrasta con la lógica narrativa planteada hasta ahora, por consiguiente, el efecto de separación se intensifica.

Es como si el narrador quisiera hacer muy clara la diferencia de secuencias, y al mismo tiempo indicar que son todas partes de una misma trama. Las escenas superiores poseen diálogos y su estructura narrativa es convencional, poseen su propia lógica y aportan información particular. Mientras que la inferior, conformada por una sola ilustración en cada página, parece más un recordatorio para el lector. No hay nada en ellas además de la intención de recordar que Laurie y Dan están a punto de hacer algo importante, que su plan está en marcha aún cuando muchas otras cosas ocurran en el universo diegético.

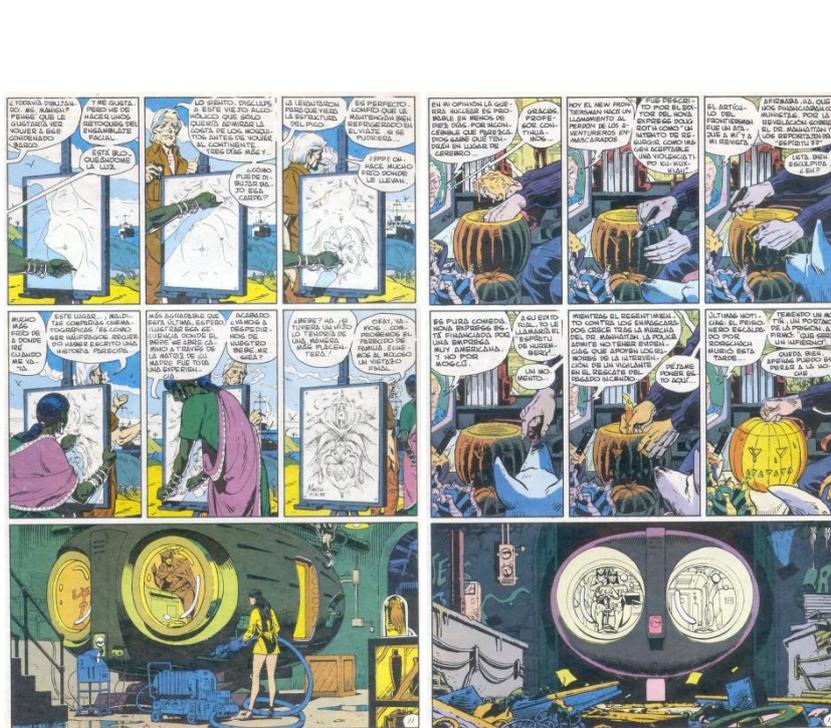


Figura 26.

Las secuencias superiores tienen una segunda particularidad. Todas ellas retoman personajes secundarios, y en algunos casos, como en el del editorial del periódico, parecen tan aisladas de la historia principal, que parecen más relatos metadieгéticos individuales.

Tal vez la secuencia más interesante sea la de la página 11, pues se trata de una escena donde aparece Max Shea. El escritor aparece en una playa junto con una mujer de la India, de nombre Manish, quien dibuja un monstruo en un lienzo.

La repentina aparición de Shea en una secuencia explica por qué la secuencia anterior mostró su fotografía. Gracias a esa pequeña información, el lector es capaz de identificar al personaje que hace su primera aparición explícita en la novela.

Shea mira un barco que se acerca a la playa y habla sobre el placer que la causa dejar finalmente la isla. Al mismo tiempo mira algo más en la playa que no es visible para el lector, y dice que ojalá lo refrigeren si no quieren que se pudra en el camino.

Manish termina su dibujo y pregunta a Shea si no desea despedirse de su bebé antes de dejar aquel lugar para siempre. Los dos caminan hacia la playa. Shea dice que cuando decida tener un bebé, lo hará de una manera más placentera.

La escena en sí misma es un elemento de ruptura. Además de la presencia de Shea, no hay ningún otro elemento que indique la relación de la secuencia con el relato marco, o con algún elemento de la historia de *Watchmen*. Su completa separación de todo lo planteado hasta el momento le convierte en un relato metadieгético sin relación explícita con el relato marco. Sólo la existencia de Shea indica que se trata de una escena dentro del universo dieгético, pero su intención y relación con el resto de la historia permanece en el misterio. La ilustración inferior de la página muestra a Laurie cargando combustible en *Archie*, la nave del Búho Nocturno.

La siguiente página muestra a Mason en su casa decorando una calabaza para halloween. Sin embargo, la acción principal de la secuencia se encuentra en la televisión, en un programa de noticias para ser precisos. En el programa se habla de la inminente guerra con la Unión Soviética, y de la editorial del *New Frontiersman* sobre los superhéroes y una acusación contra *Nova Express* de recibir financiamiento comunista. También se habla de que el hombre al que Rorschach atacó en prisión murió a causa de las quemaduras y se espera un motín en la prisión. Mason termina la calabaza sin prestar mucha atención al noticiario. La viñeta inferior pone a Laurie y Dan dentro de la nave y listos para despegar.

La secuencia de la siguiente escena ocurre en el puesto de periódicos, y una vez más se conforma con la transposición de diálogos de *Los cuentos del Galeón Negro* y lo que ocurre en la diégesis principal. Sin embargo, en esta ocasión lo único que aparece del cómic son los diálogos mediante los globos con apariencia de pergamino, ninguna viñeta refiere la historia del naufrago.

Unos pandilleros se acercan al puesto de periódicos para pedir una gaceta. La publicación aún no ha llegado así que deciden esperarla. El dueño del puesto conversa con los pandilleros y otras personas que se acercan. Uno de los pandilleros sólo habla con el líder de la banda pidiéndole anfetaminas. Hablan también de la situación de guerra y los superhéroes, a quienes los pandilleros odian. Todos los personajes parecen temerosos y confundidos por lo que ocurre en su mundo.

Como efecto de analogía, los diálogos de *Los cuentos del Galeón Negro*, dicen cosas como “En mis delirios desesperados por compañía conversaba con mis compañeros muertos” que es una clara comparación con el solitario hombre del puesto de periódicos que no pierde ocasión de conversar con cualquiera en su camino.

Otro diálogo del cómic es: “La conversación de los muertos: Tenebrosa, amarga, completamente triste. Hablaba con mis pútridos compañeros de vida y de muerte, de nuestra terrible maldición”. Frases que contrastan con la conversación vacía de la gente común, de aquellos que pueden sentir el peligro pero no saben a qué se enfrentan. La ilustración inferior muestra a *Archie* cruzando el cielo de la ciudad.

La siguiente página se sitúa en la prisión de Nueva York donde el motín se ha desatado. Varios presos, dirigidos por Gran Dandy, se aglomeran frente a la celda de Rorschach dispuestos a asesinarlo.

Gran Dandy manda traer un soplete para abrir la jaula. Por su parte, Rorschach no parece preocupado y se las ingenia para atar a uno de los secuaces a la puerta de la celda. En la viñeta inferior se ve a *Archie* acercándose a la prisión.

La página siguiente continua con Rorschach, donde Gran Dandy ordena la muerte del hombre amarrado en la celda, pues no dejará que nada se interponga en su venganza sobre el

enmascarado. En la viñeta inferior, que marca la secuencia a intervalos de Dan y Laurie, Archie arriba a la prisión en medio del motín.

Es este punto, la estructura narrativa de la novela se vuelve un poco más lineal, y favorece al lenguaje clásico de los cómics de superhéroes. Se trata de la primera secuencia de acción en la obra. Silk Spectre y Búho Nocturno entran en la prisión y se enfrentan con reos y guardias hasta abrirse camino a la celda de Rorschach.

Mientras tanto, Gran Dandy logra abrir la jaula de Rorschach y manda a su secuaz a eliminar al enmascarado. Kovacs sube entonces a la cama y rompe el escusado de una patada. El agua corre por todo el piso, y al entrar en contacto con los cables del soplete que aún sostiene el criminal, se electrocuta.

Sin más secuaces y con Rorschach libre, Gran Dandy huye en busca de refugio. Dan y Laurie al fin dan con Rorschach, quien acaba de eliminar a Gran Dandy, juntos suben al techo de la prisión y abordan a *Archie*.

Rorschach no demuestra ningún tipo de agradecimiento, sólo dice estar complacido porque Dan abandonó el retiro de héroe. El grupo vuelve a casa de Dan a preparar varias cosas antes de que los encuentre la policía. Laurie sube a su habitación y comienza a guardar varias cosas en una bolsa. Entonces descubre que en el centro de la habitación se encuentra el Dr. Manhattan.

Laurie está sorprendida, y pregunta a Jon por qué ha vuelto. El Dr. Manhattan, desde la perspectiva alterada del tiempo que le caracteriza, dice que sigue en Marte, y que está con ella discutiendo un asunto importante.

Dan entra a la habitación y queda paralizado. Jon explica que Laurie intentará convencerlo para que salve a la humanidad. Sin entender bien lo que ocurre, Laurie decide acompañar a Jon a Marte con la esperanza de resolver la situación de la Tierra. Ambos se teletransportan sin que Dan pueda hacer algo al respecto.

En ese mismo instante el detective del caso Blake y una escolta de policía irrumpen en la casa de Dan. Búho Nocturno y Rorschach suben a *Archie* y escapan justo a tiempo.

Tras el escape, la página 25 da un giro a *Los cuentos del Galeón Negro*. La primera viñeta muestra un cadáver en la balsa del naufrago. El monólogo del marinero continúa alrededor del diálogo de los muertos, lo cual contrasta con lo que ocurre al mismo tiempo en el puesto de periódicos del relato marco.

La noticia del escape de Rorschach suena en la radio. Los pandilleros culpan a los superhéroes, y hablan de ponerles un alto. Uno de ellos recuerda que el Búho Nocturno vive en un taller mecánico no muy lejos de allí. La pandilla sale corriendo por los callejones de la ciudad.

A continuación se da un nuevo ejemplo de transposición simbólica. Las siguientes dos páginas son guiadas por el monólogo del naufrago, sin embargo las viñetas se alternan entre escenas de *Los cuentos del Galeón Negro*, y la carrera de los pandilleros hacia el hogar del Búho Nocturno.

En el cómic, el náufrago ha descubierto la futilidad de la vida. El miedo es muy grande y peor la desesperanza. Decide quitarse la vida arrojándose al océano. Pero al caer al agua descubre que no se hunde, pues sin haberlo notado ha llegado a tierra firme, a su hogar. Aquello le da fuerzas para continuar su venganza sobre los piratas que lo dejaron por muerto y asesinaron a su familia.

La narración del náufrago se interrumpe, y en la siguiente viñeta aparece Hollis Mason que escucha golpes en su puerta y asume son los niños pidiendo dulces en la noche de Halloween, pero al abrir se encuentra con los pandilleros que han llegado al hogar del primer Búho Nocturno.

Sin decir nada, los pandilleros derriban a Mason y lo golpean brutalmente. La narración vuelve a hacer uso de la trasposición de cuadros para enfatizar la situación. A las viñetas que muestran a Mason indefenso, recibiendo una paliza, se alternan imágenes de los tiempos de fama del Búho Nocturno.

En dichos cuadros, se ve a Mason luchando con decenas de criminales, victorioso y sin borrar la sonrisa. La dualidad entre el anciano y el héroe poderoso encuentran relación con el contenido simbólico del capítulo expresado desde el título. Mason es un fantasma de lo que era, el mundo es diferente, más agresivo, corrupto, y al fin lo ha alcanzado.

El líder de los pandilleros levanta el trofeo del Búho Nocturno que apareciera en la portada del Tomo y lo estrella contra la cabeza de Mason. El anciano muere al instante.

Los pandilleros huyen del lugar y, casi inmediatamente, varios niños con sus disfraces de Halloween entran a la casa y encuentran con horror el cadáver de quien alguna vez fuera un gran héroe. El capítulo cierra con una cita de Eleanor Farjeon: *On Hallowe'en the old ghosts come to us and they speak to some; to others they are dumb.*³²

La conclusión del capítulo también es altamente simbólica. A través de la transposición analógica, el Tomo VIII construye un juego de espejos donde el pasado pierde su lugar frente al mundo actual, donde las cosas cambian repentinamente y no perdonan la vida a los rezagados.

También es interesante la relación entre la innovación narrativa y el desarrollo de la historia. A partir del análisis se ha visto que las estructuras narrativas más atrevidas en *Watchmen* se plantean en los primeros capítulos, y conforme la historia avanza son retomadas y llevadas a nuevos niveles pero las propuestas disminuyen. Los capítulos finales asumen por momentos una estructura lineal más clásica en pos del clímax de la trama; pero, esto será más evidente en los siguientes capítulos.

El apéndice del capítulo es un documento diegético cuya aparición fue evidente en el relato marco. Se trata de la editorial del *New Frontiersman* escrita por Mr. Godfrey. En el aspecto visual, el apéndice continúa con la tendencia de los anteriores, y gráficamente es como el

³² "En Halloween los viejos fantasmas regresan a nosotros y hablan con algunos; para otros son mudos".

dummy de páginas de periódico. Los textos están pegados con cinta, las fotografías están chuecas, hay anotaciones en los márgenes e indicaciones para la imprenta, como dónde se debe cortar el papel y dónde deben colocarse algunas fotografías.

La similitud visual del apéndice con un documento que podría existir en la realidad, sigue la función de involucrar al lector con el universo diegético. Una vez más, el autor le ha facilitado al lector un texto que no pertenece a su mundo, sino al de la diégesis. La diégesis lucha por ganar su autonomía frente a la mirada del lector.

Además de reducir la distancia entre el lector y el texto, y de dar verosimilitud al universo diegético, este apéndice en particular, como metarrelato, aporta al lector mucha información de interés para la comprensión del relato marco. Aunque, así como el apéndice del Tomo V, también hay información de impacto latente que sólo cobrará sentido hacia el final de la obra.

El apéndice consta de tres textos diferentes, el primero es el editorial escrita por Mr. Godfrey titulada: *El honor es como el halcón: a veces: debe ir encapuchado*. Cabe mencionar que el texto posee varias faltas de gramática y sintaxis, así como en signos de puntuación, esto se debe, por un lado, a que se trata de una versión previa del periódico que aun no pasa a revisión, lo cual de realismo al documento en el contexto de la diégesis refleja parte de la personalidad de Mr. Godfrey.

El editorial es un ataque directo al periódico rival, el *Nova Express*, a quien Godfrey considera antipatriótico, mentiroso y de tendencias comunistas. El texto insiste en que fue *Nova Express* el culpable del exilio del Dr. Manhattan a través de su investigación sobre los casos de cáncer de Sally Statler y otros conocidos de Jon. Godfrey considera aquello de alta traición, pues sin el superhombre, Estados Unidos queda desprotegido y orillado a una guerra nuclear contra los soviéticos. Al mismo tiempo hace una defensa de los héroes enmascarados, considerándolos verdaderos patriotas y un símbolo de Norte América.

El tono de la editorial es exaltado y violento. En el discurso se hallan claros rastros de una ideología radical de derecha, lo que reafirma la opinión de varios personajes sobre *News Frontiersman* a lo largo de la novela. Sin embargo, esto ocasiona un extraño efecto en el lector en cuanto a la empatía con los personajes.

El discurso de Godfrey es violento, paranoico y sin bases sólidas. *New Frontiersman* es un periódico sin prestigio, famoso en el mundo de *Watchmen* por su actitud radical y tendenciosa hacia las noticias, no obstante, se trata de la única facción del universo diegético que está del lado de los enmascarados, los héroes de la novela, con quienes el lector ha establecido lazos de empatía.

Por lo tanto se da una contradicción de empatía. *News Frontiersman* demuestra mediante el apéndice por qué es despreciado en el universo diegético, y aunque sus razones son dudosas, y sus conjeturas carecen de fundamentos, son los únicos que apoyan a los héroes, cuyas

motivaciones son claras para el lector. Se trata de otra faceta del mecanismo narrativo de verosimilitud que busca cimientos en el mundo real.

En *Watchmen*, como en la vida real, el mensajero de una causa no siempre es la persona indicada. Y en un mundo de informaciones contradictorias, la verdad puede ocultarse en la fuente menos confiable. Esa sensación de confusión ante las noticias y las tendencias de la prensa, que tan común es en el mundo real, es imitada en la novela al contraponer los lazos de empatía que el lector ha formado. Dicha imitación muestra al lector que el mundo ficticio y el real no son tan diferentes, hay algo de lógica compartida entre ambos, y es por eso que la novela puede sentirse como algo más real.

De tal manera, los apéndices son un asunto de forma. Se trata de la imitación de estructuras en textos de la realidad: no es lo mismo un libro autobiográfico, que un prólogo científico o un informe médico. El conocimiento de la forma permite manipularla y crear intenciones determinadas. Por ejemplo, el apéndice sobre el periódico *New Frontiersman* demuestra a través de su forma, que se trata de un medio informativo poco confiable. Se llega a esta conclusión a partir de los referentes que tiene el lector de su propio mundo. Dichos referentes son los que utiliza para hacer juicios sobre lo que lee, especialmente sobre los textos diegéticos, y es esa lógica implícita la que le permite revelar la intención del metarrelato desde las dos perspectivas que le conforman: el lugar del texto en la diégesis a la que pertenece, y su lugar intencionado como una estructura narrativa planeada por un autor para dar cierta información al lector.

La segunda parte del texto diegético es una caricatura política que apoya la opinión del editorial. En ella, Estados Unidos aparece como un hombre fuerte sobre un ring, y el editor de *Nova Express* le ata las manos con unas cadenas. Frente a él se alzan amenazantes los peligros a los que se enfrenta país, entre ellos, los empresarios corruptos, la delincuencia juvenil, las drogas y por supuesto, los soviéticos.

La caricatura da mayor credibilidad al texto diegético, pues como si fuera un periódico real, no sólo está hecho de artículos y editoriales. La caricatura es un elemento que da detalles al universo diegético que se ha ido construyendo desde el principio de la novela. Sí, en el mundo de *Watchmen* hay periódicos, pero estos no sólo son una idea abstracta. El documento diegético los presenta lleno de detalles, de errores, de posturas, de intereses propios y formas de expresarse. Sin importar su contenido diegético y ficticio, sus matices, lo vuelven un documento que se siente real, o al menos se puede entender como si fuese real.

El tercer texto del apéndice es un artículo sobre la desaparición de Max Shea, y es el relato metadiegético de función explicativa latente, pues toda la información que ofrece no cobra sentido hasta que se le mira desde el final de la novela.

El artículo critica la actitud de las autoridades por haber abandonado la búsqueda de Shea. Según el texto, el escritor no ha sido el único personaje talentoso que ha desaparecido recientemente. Aunque las fuentes parecen vagas, y el artículo se sostiene más que nada en las

coincidencias, se ofrece una lista detallada de las personas desaparecidas, entre las que se encuentran escritores, arquitectos, compositores y científicos. El nombre más revelador en la lista es el de la pintora surrealista Hira Manish.

Manish es el nombre de la mujer que aparece con Shea en la playa dentro del capítulo. Aquella información dice al lector que más allá de la falta de profesionalismo que revela *News Frontiersman* a partir de su construcción de forma periodística, sí existe relación entre los individuos desaparecidos. No obstante, dicha relación permanece oculta, y la información del relato metadieético se limita a plantear el misterio, a la espera de que se resuelva en lo que resta de la obra.

La contraportada del capítulo se conforma de la misma imagen de las anteriores, sólo que en esta ocasión el minuterero ha avanzado un espacio más hacia la media noche, y la mancha roja en la parte superior es cada vez más grande.

Tomo IX: *The darknest of mere being.*

Si bien la estructura narrativa se vuelve más lineal conforme avanza la historia, el noveno capítulo de *Watchmen* ofrece una estructura atrevida en cuanto al manejo de la temporalidad de la historia y del relato. En gran medida porque retoma la idea de la percepción del tiempo simultaneo del Dr. Manhattan que fue explotada en el cuarto capítulo de la novela.

La portada del capítulo constituye una vez más una extensión del relato marco. La ilustración muestra una botella de perfume *Nostalgia* que parece suspendida sobre un fondo que asemeja al cielo nocturno. El líquido escapa de la botella y algunas gotas parecen flotar, lo cual incrementa el efecto de ingravidez en la imagen.

La primera viñeta del capítulo muestra la misma imagen de la botella, además de un recuadro de diálogo que dice simplemente “¿Laurie?”. El origen del diálogo se revela en el segundo cuadro, donde ocurre la misma escena del capítulo anterior donde Dr. Manhattan aparece en casa del Búho Nocturno para llevarse consigo a Laurie.

Aunque podría parecer que la escena es una analepsis, es decir, una rememoración de algo ocurrido del pasado, es más bien una manifestación de repetición en el relato. La repetición consiste en narrar más de una vez un acontecimiento en el relato. Esta escena en particular corresponde al tercer tipo de relación de frecuencia propuesto por Genette, donde “La repetición consiste en contar n veces lo que ha ocurrido una sola vez”³³.

La repetición de una situación en el relato no implica que la forma de narrarla sea siempre la misma. Un mismo acontecimiento narrado distintas veces, puede ser abordado desde distintas perspectivas, diferentes puntos de vista, como ocurre en este caso particular.

En el tomo VIII, la escena es vista desde “la mirada” del narrador extradiegético, mientras que en el tomo IX, todo es visto desde el punto de vista de Laurie. Se toma la perspectiva de primera persona que ya había aparecido unas cuantas veces durante la novela.



Figura 27.

³³ Gérard Genette, *Figuras III*, Editorial Lumen, 1989, Capítulo III, p. 175.

El cambio de punto de vista, además de renovar la repetición, también ubica a Laurie en un plano central y la señala como el personaje a desarrollar en este capítulo. Pues además de la estructura narrativa de tiempos simultáneos, el Tomo IX también se enfoca en el personaje de Laurie para la creación de los lazos de empatía entre ella y el lector.

Otro efecto interesante se da en la primera página, éste referente al lenguaje gráfico de la novela. La cuarta viñeta de la página describe la teletransportación del Dr. Manhattan. Para ello el cuadro, que mantiene la perspectiva en primera persona de Laurie, muestra al Dr. Manhattan sosteniendo la mano de ella. Varios rectángulos negros de distinto grosor atraviesan verticalmente la viñeta, creando la sensación de ruptura y evanescencia.

La siguiente viñeta, del mismo tamaño a la anterior, está completamente en negro, es el estado de transferencia de un punto a otro. Y para aprovechar la carga simbólica de la imagen en negro se añade un poco más abajo el título del capítulo: *The darkest of mere being*³⁴.

La primera viñeta de la siguiente página retoma la imagen del Dr. Manhattan sosteniendo la mano de Laurie, pero el fondo es diferente, muestra el paisaje de Marte. Una vez más aparecen los recuadros negros, pero su orden por grosos esta invertido, creando un efecto de movimiento entre la continuidad de los recuadros.

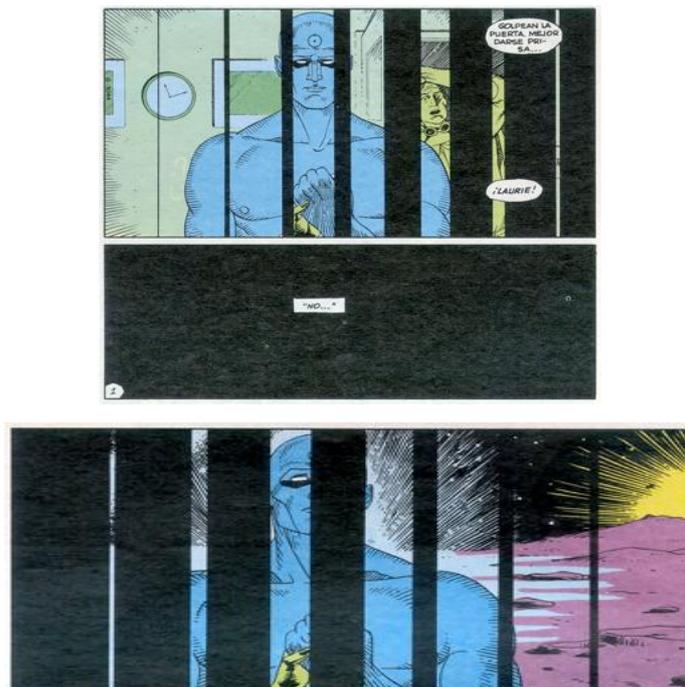


Figura 28.

Justo después, se muestran al Dr. Manhattan y a Laurie en la superficie marciana, pero ella no puede respirar y cae por una colina. De pronto la secuencia es interrumpida por una viñeta que muestra otra vez el frasco de Nostalgia, sólo que esta vez la boca de la botella está en otra posición, como si el frasco hubiera girado un poco desde su última aparición. El origen y

³⁴ La oscuridad de la existencia.

sentido de esta viñeta continúa en el misterio, pues el cuadro siguiente retoma con la secuencia de Laurie cayendo por la colina.

Entonces el Dr. Manhattan entiende que Laurie no puede respirar en Marte, así que crea a su alrededor un campo de oxígeno. Ella le reclama su descuido, pero él no muestra ninguna expresión. Laurie continúa con sus reclamos pero enmudece al mirar el palacio de cristal que Jon construyó durante el capítulo IV.

Los dos entran al castillo mientras el Dr. Manhattan explica que será ahí donde discutirán el destino de la humanidad. Aquello le parece absurdo a Laurie, quien no puede comprender la percepción del tiempo de su compañero. Por ejemplo, cuestiona a Jon por haberse sorprendido por las revelaciones de *Nova Express*, cuando en teoría él, por su capacidad de ver el futuro, debió estar preparado. Jon insiste en que todo en el universo está predeterminado, incluso sus reacciones, y también el resultado de la conversación que pronto sostendrán. Saber el futuro no impide que las cosas ocurran.

Laurie intenta refutar esa lógica diciendo que no lo acompañará al balcón del castillo donde habrán de discutir, pero Jon no la escucha y ella termina cediendo y corriendo tras él.

Una vez en el balcón, los dos personajes siguen discutiendo sobre la percepción del tiempo, a la que el Dr. Manhattan entiende como un proceso de acciones simultáneas. Laurie comprende que aquella discusión no puede llevar a ningún lado y accede a jugar con las reglas de Jon.

El Dr. Manhattan le pregunta a Laurie sobre su primer recuerdo, y comienza entonces la dinámica narrativa principal del capítulo, cuya estructura se basa en una serie de analepsis. Las viñetas de esta primera retrospectiva colocan a Laurie como narrador intradiegetico y se cuentan desde su punto de vista.

La primera viñeta del recuerdo muestra a Laurie de niña sosteniendo una esfera de nieve. Como todo es visto desde sus ojos, se ve su reflejo distorsionado en el cristal. La viñeta inmediata vuelve a Marte, donde Laurie comienza su relato a partir de diálogo y no sólo de referentes visuales.

Laurie baja las escaleras de su hogar mientras en un cuarto sus padres pelean. La discusión tiene que ver con otro hombre con el que Sally Jupiter ha estado, pero la conversación está fragmentada y no es posible inferir otros detalles por el momento.

Laurie entra a un cuarto y observa el traje de heroína de su mamá, luego avanza hasta un mueble donde se encuentra la bola de nieve que apareciera en el primer cuadro de la retrospectiva. Laurie cuenta que aquella esfera le encantaba, sabía que era solo una figura, pero no entendía porque la nieve se movía tan lento; pensaba que dentro de la esfera el tiempo podría ser diferente. Entonces, sus padres entran a la habitación, la niña deja caer la esfera que se rompe contra el suelo.

La secuencia de la analepsis es interrumpida con otro cuadro con la botella de perfume, el mismo de la portada. La repetición de dicha imagen permanece ambigua en cuanto a su

momento en el tiempo del relato, sin embargo ya puede notarse una de sus peculiaridades. Si bien en un principio parecería que la botella es un recurso de reiteración narrativa, esto se descarta cuando se nota que la imagen no es exactamente la misma en cada aparición.

Desde la portada hasta este punto, cada vez que aparece dicha viñeta, la botella de perfume adopta otra posición, una posición secuenciada. En cada cuadro, el frasco se encuentra más inclinado, y las gotas de perfume que se escapan dan la sensación de un movimiento circular. De tal manera estamos ante una secuencia fragmentada, es decir, que los cuadros que la componen no están uno detrás de otro, sin embargo todos comprenden la misma acción.

La separación de los cuadros de secuencia es deliberada. En primer lugar, constituye un elemento de expectativa. La botella de perfume gira frente a un fondo estrellado, eso es fácil de inferir incluso en una secuencia fragmentada, sin embargo, el espacio y tiempo que ocupa ese objeto en el relato es ambiguo, bien podría ocurrir en el pasado, el presente o el futuro, pero las causas de la secuencia son un misterio. No obstante, la aparición repetida de la imagen le indica al lector que se trata de algo importante. La espera por la revelación crea una sensación de tensión y suspenso que impregna todo el capítulo.

Otra función de la secuencia fragmentada es la creación de un elemento recurrente en el relato que afianza los sentidos de unidad e identidad. El frasco de perfume constituye una imagen que da identidad al capítulo, y aunque parece tener su propia lógica, y por la información aportada bien podría no ser parte del relato particular del Tomo IX, se convierte en un aspecto característico que permite identificarlo.

Otra característica de la secuencia fragmentada es su función como hilo conductor del relato marco. La presencia reiterada de distintos instantes en una misma secuencia no son casuales, y su aparición sirve para dar énfasis a algún aspecto del relato marco, al tiempo que mantiene su identidad como secuencia individual. En este caso en particular, lo anterior se hace evidente en la función simbólica que ejerce la aparición de la botella de perfume en combinación con los diferentes mecanismos de transición vistos anteriormente.

Por ejemplo, durante la analepsis del primer recuerdo de Laurie, la secuencia retrospectiva se interrumpe cuando sus padres la encuentran hurgando en la habitación. El padre la recrimina y Sally Jupiter dice “No te atrevas a descargarle con ella, es sólo una niña. Es vulnerable”, la viñeta siguiente es la del frasco girando y se agrega un cuadro de texto diciendo “frágil”.

La botella es frágil, pero ese atributo sirve para resaltar la vulnerabilidad de Laurie durante su infancia. Pero la relación simbólica no se queda ahí. La siguiente viñeta muestra la esfera de nieve rompiéndose contra el suelo. Aquello da el remate al simbolismo de la fragilidad. Primero Laurie como niña vulnerable, luego la botella cayendo lentamente, y la final la esfera estallando en mil pedazos. A esta triada de aspectos simbólicos a nivel visual y textual se suma uno más. El recuadro con la palabra “frágil” del segundo cuadro proviene de la descripción de Laurie sobre la esfera; se trata de la conjunción de distintas narraciones alrededor del concepto de

debilidad que al estructurarse a partir de las secuencias fragmentadas dan vida a un elemento simbólico que las trasciende y se revela en el relato marco.



Figura 29.

Esta clase de relaciones se desarrollan cada vez que se hace presente una parte de la secuencia fragmentada del frasco de perfume, sus particularidades se indicarán en el desarrollo del análisis.

De vuelta al tiempo del relato marco, Laurie revela que el esposo de su madre no era su verdadero padre, y que ella siempre sospechó que era hija de Justicia Enmascarada de los *Minutemen*. También habla de su nueva relación con Dan Dreiberg, a lo que Jon reacciona negativamente, aunque él ya había insinuado que lo sabía.

El Dr. Manhattan explica que Laurie era lo único que lo ataba a la Tierra, y ahora que lo ha dejado no tiene ninguna responsabilidad con la humanidad. Laurie vuelve a pedir su ayuda, pues la sobrevivencia de la humanidad es más importante que la relación entre dos personas. Jon dice que para él Marte es mucho más importante que la tierra, y para mostrárselo a su compañera, hace levitar el castillo para recorrer el paisaje marciano.

Mientras cruzan el cielo de Marte, Laurie persiste en conseguir la ayuda de Jon, le pregunta si no le preocupa que termine la vida humana. Pero para él sólo significaría el fin de dolor y sufrimiento sin propósito, pues desde su punto de vista todo el esfuerzo humano no ha servido de nada, ya que siguen siendo miserables.

Entonces, usando el concepto de “esfuerzo” en una transición un tanto ingenua por literal, se da paso a la siguiente analepsis, donde una Laurie de 13 años se “esfuerza” en el gimnasio, durante uno de sus entrenamientos de juventud.

La retrospectiva se sitúa en la casa de Laurie, donde su madre, Sally está dando una fiesta en la que se reúnen los primeros enmascarados, entre ellos Hollis Mason. Conversando, Hollis pregunta a Laurie si ya leyó el ejemplar de *Bajo la máscara* que le envió. Aquello causa consternación en Sally quien dice que Laurie aún es muy joven para leer lo que ahí está escrito, refiriéndose al asunto de la violación que sufrió por parte del Comediante. La muchacha pelea

con su madre por no haberle entregado el libro, pero antes de que puedan darse explicaciones son interrumpidos por la llegada de otro de los invitados, Byron Lewis, quien antes era conocido como el enmascarado La Polilla.

Lewis se encuentra mal, le acompaña un enfermero y apenas sabe dónde se encuentra. Aquello coincide con la descripción de sus problemas mentales que ya habían aparecido en la biografía de Mason y el diario de Rorschach. La visión de aquel hombre aterroriza a Laurie, quien se pregunta si así terminará al seguir el camino de heroína enmascarada. Entonces Lewis deja caer el vaso que sostenía, la siguiente viñeta muestra nuevamente el frasco de perfume, y la siguiente ilustra el vaso de Lewis destrozándose contra el piso. El elemento visual es el mismo utilizado con la esfera de nieve, nuevamente la secuencia fragmentada tiene una función simbólica al resaltar la fragilidad de Lewis, y al mismo tiempo la de la propia Laurie.

La transposición de secuencia también funciona como transición, pues la analepsis concluye y se vuelve al tiempo “presente” del relato. El Dr. Manhattan dice que el esfuerzo de los seres humanos es inútil, pues casi nunca logran nada. Laurie responde que la vida por sí misma ya es un asunto importante, pero Jon continúa su negativa. Para él, la majestuosidad de la erosión natural de Marte no sería mejor si fuera tocada por la vida.

Laurie se frustra cada vez más ante la férrea lógica de su compañero, pero Laurie insiste que no sólo hay caos en la naturaleza, sino en la vida. Entonces comienza el relato de su propio caos cuando era joven y su madre, empeñada en vivir a través de ella, la obligó a convertirse en heroína. Sin necesidad de ningún tipo de transición se da una nueva analepsis sobre la reunión de los *Crimebusters*, que ya ha sido tratada en otros capítulos. Esta analepsis es otro ejemplo de repetición donde se cuentan n veces lo que ha ocurrido una sola vez, la diferencia es que esta vez el relato es abordado desde el punto de vista de Laurie.

En la evocación, Laurie cuenta que aquella reunión le parecía estúpida, pero que de inmediato se fijó en Jon, quien le pareció interesante y atractivo a pesar de las miradas agresivas que recibía de la entonces novia del Dr. Manhattan, Janey Statler. La analepsis se enfoca en el final de la reunión. Laurie sale de la mansión para fumar un cigarrillo y se encuentra con el Comediante.

Blake la mira fascinado y le dice que es hermosa, que le recuerda mucho a su madre. Antes de que puedan decir algo más, aparece Sally Jupiter hecha un torbellino. Ordena a Laurie volver al auto y jamás hablar otra vez con ese hombre. El Comediante intenta saludar a Sally pero es rechazado. Blake cree que el asunto entre ellos está resuelto y no puede entender porque no le deja hablar con Laurie, sus palabras exactas son “¿Es que uno no puede ni hablar con su... en fin, con la hija de una amiga?” Sally dice que hay cosas que nunca pueden ser resueltas; ambas suben al coche y tras conducir varias calles, Sally estalla en llanto y cuenta a su hija el asunto de la violación.

Se da entonces una transición por analogía visual, pero interrumpida por la secuencia fragmentada. En el fondo del primer cuadro se ve el rostro de Laurie, y en primer plano el perfil de Sally Jupiter. El tercer cuadro recrea esa imagen, pero el interior del automóvil es reemplazado por el palacio de Marte, y el perfil de Sally por el de Jon. Se trata de una transición por semejanza visual como los del segundo Tomo, la diferencia es que esta vez hay un cuadro intermedio, el del frasco de perfume, que se mantiene como la constante del capítulo y el elemento de transición entre un tiempo y otro.

Laurie dice que aquel día su madre le contó toda su vida, sus miedos, ilusiones, esperanzas. Entonces pregunta a Jon si eso no lo conmueve tan siquiera un poco. Pero aquello no significa nada para el Dr. Manhattan. Desde su perspectiva, una vida es fugaz y no se compara con la permanencia de las formaciones rocosas de Marte. Laurie se rinde y pide a Jon que mejor le diga cómo termina esa conversación. Jon dice que termina con Laurie llorando, pero que el futuro cercano se presenta borroso. Explica que se ve así mismo en una calle plagada de cadáveres, y luego en la nieve donde asesina a alguien de identidad incierta. Al parecer, una gran fuente de energía nubla el futuro, y aquello bien podría ser a causa de una explosión atómica.

La posibilidad de una guerra nuclear aterra a Laurie, aquello podría significar el fin de la vida en la tierra, pero Jon sigue pensando que aún si eso ocurriera el universo no lo notaría, y la chispa de vida no se puede comparar con las grandes montañas de Marte, o los abismos de niebla por donde cruza el palacio volador. Laurie dice que no hay abismos más profundos que los del corazón humano, y se pone a sí misma como ejemplo. Dr. Manhattan pregunta si se refiere a aquella fiesta de 1973, ella asiente y se da otra analepsis, apoyada una vez más por la analogía visual y la carga simbólica de los elementos dispuestos en las últimas tres viñetas.

En la primera el Dr. Manhattan hace un comentario sobre la niebla de los cañones de Marte, y el palacio de cristal desciende un poco para tocar la niebla. A esta figura visual, se suma la narración de Laurie sobre la fiesta del 73, donde dice “Tú dices que nada vale la pena... que somos estúpidos dando traspiés por la vida, perdidos sin esperanza en la niebla”. La tercera viñeta, que cierra la transición simbólica, ocurre en la analepsis, y muestra a Laurie con un vaso en la mano, mirando molesta a un hombre del que sólo se ve su mano sosteniendo un puro. El humo del puro complementa la transición simbólica al asemejarse a la niebla.

La narración pasa una vez más a Laurie como narrador intradieético. La analepsis se da lugar en una fiesta ofrecida por el gobierno en honor al Comediante. Laurie, ahora enterada del ataque de Blake a su madre, ve con desprecio la ceremonia, y tras haber bebido una botella de whisky se siente irascible.

Blake conversa con varios políticos cuando de pronto es confrontado por Laurie, quién sin reparos le echa en cara el haber violado a su madre. El Comediante dice haberla forzado sólo

una vez. Ante la cínica respuesta, Laurie le arroja su whisky a la cara. La analepsis es interrumpida por la secuencia fragmentada del frasco de perfume.

Los recuerdos se convierten en algo doloroso para Laurie, especialmente por la insistencia de Jon en la futilidad de la vida humana. En un ataque de ira, Laurie le da la razón a su compañero, y para demostrar que no hay ningún milagro en la vida humana, arroja al vacío todos los recuerdos que su madre recolectara a través de los años. Jon intenta tranquilizarla hablándole de que en física existe un tipo de milagro, los milagros termodinámicos, pero harta de su lógica infranqueable, Laurie le exige que aterrice el palacio.

Laurie continúa furiosa y pide a Jon que la devuelva a la Tierra para morir junto con el resto de los patéticos humanos. Jon está sorprendido por verla tan explosiva, y deduce que su estado de ánimo no tiene nada que ver con él, sino con algo que Laurie intenta ocultar de sí misma.

A continuación se da a lugar una secuencia muy interesante, construida a partir de repeticiones, analepsis y transposición de textos, de tal manera que dan a la secuencia un ritmo vertiginoso que recrea las sensaciones de Laurie. Así como ocurrió en el Tomo III para hacer sentir al lector la percepción temporal del Dr. Manhattan mediante la estructura narrativa, esta secuencia permite al lector estar en el lugar de Silk Spectre.

La secuencia intercala un cuadro del tiempo presente con Laurie y Jon en Marte, y un cuadro de repetición que pone alguna viñeta ya vista en las analepsis como si los recuerdos se agolparan simultáneamente en la cabeza de Laurie. Ahora, toda la secuencia contiene cuadros de texto de repetición, es decir, fragmentos de la narración intradiegetica de Laurie durante cada una de sus retrospectivas, pero a diferencia de su primera aparición, ahora se encuentran inconexas de las situaciones que explican.

La narración se convierte en un collage que salta en el tiempo y en el espacio. El lector es capaz de entender el ritmo de las transiciones porque las viñetas y diálogos son fragmentos de situaciones presentadas previamente. No obstante, la disposición de los elementos los resignifican, y la repetición de frases como “¿Es que uno no puede ni hablar con su... en fin, con la hija de una amiga?”, arrojan al lector a la misma conclusión a la que llega el personaje.

tragedia en una vida humana no vale nada. Sin embargo el Dr. Manhattan dice haber cambiado de opinión, pues Laurie le ha recordado algo importante.

Jon explica su razonamiento. Cada ser humano representa millones de espermatozoides que lucharon para crear una vida. Las posibilidades de que un ser humano en particular exista son ínfimas, y si eso se multiplica por miles de generaciones, entonces la probabilidad de que dos personas que tienen toda razón para odiarse (Sally Jupiter y Edward Blake) hayan dado vida a Laurie en específico la convierte en un milagro termodinámico. Dicha conclusión es aplicable para todo el resto de los seres humanos. El Dr. Manhattan confiesa que al ser la vida humana tan basta, es fácil olvidar aquel milagro. Declara estar listo para volver a la Tierra y salvar a la humanidad de la autodestrucción.

La explicación del Dr. Manhattan comienza en la página 26, y se acompaña con un efecto gráfico secuencial planteado en otros capítulos. La primera viñeta pone a Laurie y a Jon juntos en el suelo Marciano vistos desde arriba. Las siguientes viñetas muestran presumiblemente la misma escena pero desde una perspectiva cada vez más alejada, y resalto el “presumible” pues la distancia es mayor con cada cuadro al grado de que los personajes se difuminan, y la secuencia termina con una imagen del espacio profundo.

para darle una perspectiva más amplia de la situación de la trama. En especial, la información se refiere al tiempo de los *Minutemen*, y tiene la intención de aclarar todos los aspectos oscuros que el relato marco no ha logrado develar. Así, los metarrelatos de esta clase también pueden funcionar como una especie de salvavidas capaz de resolver los vacíos en la trama que el relato principal por una u otra razón no consigue aclarar.

La función secundaria sigue siendo la de dar verosimilitud al universo ficticio de *Watchmen*, donde la existencia de documentos de esta clase son un indicador de que la diégesis es autónoma, compleja y sus redes se extienden más allá de lo que pueda abarcar el relato marco.

El primer fragmento del apéndice es la nota periodística de un diario de 1939. Cabe destacar la existencia de un pequeño papel escrito a mano adherido a la página que dice “Sal, pensé que te gustaría esto para tu álbum”, indicando que algún personaje diegético entregó el documento a Sally Jupiter en un momento anterior al relato marco.

El artículo habla positivamente de los primeros crímenes resueltos por la joven Sally Jupiter bajo su alias de Silk Spectre. El texto habla de que muchos criminales agradecen ser capturados por una joven tan hermosa. A todo esto, también se habla del rumor de una próxima película sobre la vida de Sally.

Al lado del artículo hay un pequeño recorte, por su redacción parte de un periódico o revista sobre chismes y farándula, donde se insinúa de un posible romance entre Sally y Justicia Enmascarada. Este pequeño dato podría explicar porque en un principio Laurie asumía que sería ese justiciero su verdadero padre.

El último documento en esta primera parte es una carta escrita por King Taylor, productor de cine. En la misiva se revela que la producción ha tenido algunos problemas, que lo que en un principio sería un documental terminó en una película de acción, con otra actriz interpretando a Silk Spectre, así como el hecho de que el nombre de la cinta ha sido cambiado varias veces. Sin embargo, el tono del productor es siempre positivo y lleno de ánimos.

La segunda parte del apéndice es una carta sin fecha escrita por el Capitán Metrópolis, donde invita a Sally a formar parte de los *Minutemen*, bajo la premisa que todos ellos comparten el mismo desprecio por los criminales. Para contactarlo, Metrópolis pide a Sally que se ponga en contacto con su asistente, Nelson Gardner. Sin embargo, en una de las retrospectivas de Laurie del presente capítulo, se revela que Nelson Gardner es de hecho el Capitán Metrópolis. Por lo cual se asume que en aquel entonces era esa su manera de proteger su identidad.

A continuación se presenta una carta de 1948 escrita por Lawrence Schexnayder, el agente y posterior esposo de Sally. En la carta explica a la heroína que las cosas han estado muy tensas desde la muerte de Bill (Dollar Bill, cuya muerte fue relatada en el primer apéndice de la novela, *Bajo la máscara*). Cuenta que J.E. (Justicia enmascarada) y Nelly (Capitán Metrópolis) han tenido muchos problemas, y conforme pasa el tiempo es más difícil ocultar al público que ambos tienen una relación homosexual. Lawrence espera que eso no termine en otro asunto

como el de Silueta, otra enmascarada miembro de los *Minutemen* que fue expulsada por su homosexualidad y asesinada tiempo después.

Lawrence también habla de que Lewis (La polilla) cada vez bebe más, y tal vez sea hora de abandonar la idea del grupo de justicieros enmascarados y comenzar una nueva vida. La importancia que tiene este documento es la de aportar al lector información sobre los *Minutemen*, que hasta entonces mediante los apéndices y el relato marco sólo ha sido insinuada, pero que ayuda a entender la historia de la agrupación y sus consecuencias posteriores en los personajes.

Junto a la carta aparece un recorte con la reseña de la película de Sally Jupiter. La crítica es brutal con el filme titulado: *Las alegres chicas del suburbio*. Se acusa a la película de ser menos que mala pornografía, se critica cada aspecto, desde la actuación, las coreografías y la trama. El autor recomienda no ver la película abajo ninguna circunstancia.

El breve metarrelato de la película sobre Silk Spectre presentado en este apéndice no posee ninguna relación directa con la historia de *Watchmen*, sin embargo, expande aún más el universo diegético y lo convierte en un espejo del mundo real, donde no todo lo que ocurre debe ser importante, donde hay pequeños detalles que tienen su propia lógica y siguen su propio camino. No todo lo que ocurre en la diégesis es parte del relato marco, el mensaje final de esta estructura es que la diégesis es mucho mayor a cualquier relato que pueda ser contado dentro de ella.

La última parte del apéndice es una página de revista que contiene una entrevista hecha a Sally en 1976. La entrevistadora pregunta directamente si había una relación entre el ser un enmascarado y el aspecto sexual. Sally lo niega pero la reportera saca a relucir el caso de Silueta.

Sally explica que a ella nunca le agradó Silueta, y que tampoco supo de su homosexualidad hasta que su agente, Lawrence, decidió que aquello podía dar mal nombre a los héroes. Cuenta que todos la expulsaron sin dudar y confiesa estar arrepentida por ello.

La reportera pregunta más sobre el asunto de la homosexualidad en los superhéroes. Sally indica que Silueta no era la única, que había dos hombres en el grupo pero se rehúsa a dar los nombres. Sin embargo, a través del resto de documentos diegéticos, el lector puede asumir que se trata de Justicia Enmascarada y Capitán Metrópolis.

La reportera también inquiriere sobre el intento de violación que sufrió por parte del Comediante. Sally dice no guardar más rencores, pues en parte ella se siente culpable por lo ocurrido, por haberlo dejado. Pero no ve el caso de seguir odiando con tanta fuerza algo que quedó en el pasado.

Al final la reportera pregunta por Laurie, pues es bien sabido que está por seguir los pasos de su madre como heroína. Sally explica que fue ella quien impulsó a su hija en la profesión y que ésta se lo recrimina. No obstante, Sally sabe que en el fondo Laurie adora ser una enmascarada,

pues aquello ofrece más que cualquier vida normal, y llegará el momento en que Laurie le dé las gracias a su madre o la condene para siempre.

Así concluye en el apéndice, con un reflejo de la personalidad de Laurie que se ha desarrollado a lo largo de la novela. Los textos diegéticos del capítulo se centran en la expansión de información y reafirmación de la diégesis.

La contraportada continua la progresión del avance de la mancha roja hacia el reloj, cuyo minutero se ha movido un espacio más. Además, constituye una secuencia fragmentada, y al igual que la botella de perfume, oculta su identidad en el espacio y tiempo del relato. Su alejamiento aparente con el relato, pues no es más que la contraportada, la convierte en una secuencia fragmentada más ambigua que cualquiera que pueda darse en los límites formales de un capítulo de *Watchmen*.

Tomo X: *Two raiders were approaching...*

El décimo capítulo de la novela está dedicado principalmente a atar todos los cabos sueltos en pos del desenlace de la historia. Su estructura es de constantes cambios espaciales, mostrando la manera que el desarrollo de la trama ha afectado a los personajes principales y a los secundarios.

Continuando con el desplazamiento del relato fuera de su límite natural, la portada, que constituye también la primera viñeta del capítulo, muestra un aparato militar. Se trata de un acercamiento en donde destaca una pantalla redonda de radar que muestra algunos puntos con sus respectivas coordenadas. Un anuncio en la parte inferior una pantalla confirma el acercamiento de un objeto aéreo.

La primera viñeta muestra otra perspectiva de la misma imagen donde se alcanza a ver al militar que la opera. La primera secuencia del capítulo muestra un aeropuerto militar. Hay soldados por todas partes preparándose para recibir al presidente Nixon.

El presidente, quién lleva encadenada en su muñeca una extraña esfera, es conducido hasta una base subterránea donde se encuentra con sus secretarios de gobierno. Los hombres de estado preguntan a Nixon si ya tomó una decisión, explican que los rusos preparan su armamento nuclear, que la guerra es inevitable.

El presidente se rehúsa a tomar la iniciativa, antes de responder con las bombas, desea ver cómo reaccionan las cosas en Europa. Nixon se sienta en la sala de guerra y declara que sólo les queda esperar. Con esa frase se da pie a una transición por analogía. En la primera viñeta de la página siguiente aparece a Rorschach quién dice “¿Cuánto tiempo?” Cómo si respondiera a las palabras del presidente sobre la espera.

Tras el cambio de espacio, comienza una secuencia con Dan y Rorschach, que no presenta ninguna estructura novedosa. Los enmascarados están planeando sus pasos para detener la conspiración en la que han caído. Rorschach desea interrogar a la gente del hampa y averiguar quién está detrás de todo, pero antes se detienen para buscar un nuevo disfraz.

El Búho Nocturno propone buscar a Veidt y pedir su ayuda, pues tal vez tras el atentado que sufrió esté dispuesto a creer la teoría de Rorschach sobre un asesino de enmascarados. Ambos acuerdan visitar a Ozymandías una vez que estén listos.

Sin necesidad de una transición estructural, la secuencia termina y da comienzo a otra donde se descubre que Adrian Veidt no se encuentra más en la ciudad. Veidt aterriza en su base del Antártico, que ya fue mencionada durante el Tomo IV. Es recibido por tres sirvientes y su lince mascota Bubastis.

Mientras Veidt se pone el traje de Ozymandías, pide a sus empleados la información más reciente. Hablan sobre una entrega exitosa donde no hubo testigos, pero no dicen más del

asunto. Se dirigen entonces a un salón lleno de monitores, donde se muestran simultáneamente todos los canales de televisión del mundo. Es ahí donde Veidt hace su trabajo.

Mirando todos los canales, Ozimandías puede deducir lo que pasa en el mundo y actuar en consecuencia. Previendo la guerra, indica a sus sirvientes que hagan inversiones en la industria erótica, pues tendrá un auge próximamente. Ellos asienten y después lo dejan solo para que siga mirando el mundo desde sus pantallas.

Una vez más la secuencia termina abruptamente y la siguiente página da inicio a una nueva. Para este punto, si bien muchas de las estructuras narrativas planteadas en la novela se mantienen, son cada vez menos elaboradas o pasadas por alto. Esto se debe a que en los últimos tomos, la narración se precipita hacia un gran clímax, y se asegura de no dejar pistas sueltas. La necesidad de mantener sólido el argumento obliga a un descuido de la parte estructural.

La nueva secuencia regresa con Dan y Rorschach ocultos en la nave del Búho Nocturno. Rorschach viste nuevamente su traje, y los dos personajes discuten su siguiente movimiento. Kovacs está desesperado por ir a buscar respuestas entre los criminales, pero Dan prefiere repasar los datos que tienen.

Según Dan, el misterio debe estar en el exilio del Dr. Manhattan. Recuerda la anécdota de Moloch, donde Blake le visitó trastornado por el miedo y el alcohol. El Comediante mencionó una isla y un terrible secreto, conforme a Dan, aquello debió estar relacionado con Jon, y por ello Blake fue asesinado. También apunta que las personas con cáncer no sólo estaban relacionadas con Jon, sino con los laboratorios de exploración interdimensional donde todos trabajaban.

Pero nada de eso parece interesar a Rorschach, él sólo quiere interrogar a algunos criminales. Aquello causa una pelea entre los enmascarados, pero al final se disculpan y reconocen que sólo se tienen el uno al otro. Deciden entonces seguir el plan de Rorschach y salen de su escondite. Cuando *Archie* despega, Dan dice: “Algo de violencia directa después de andar a ciegas... ¿sabes? Será como volver a casa”.

La frase es aprovechada para una transición por analogía que nos sitúa ahora en el mundo del metarrelato *Los cuentos del Galeón Negro*. La página 12 del capítulo está dedicada enteramente al cómic de piratas, y por primera vez no hay elementos de la diégesis principal para crear el efecto de contrastación de diálogos.

El relato prosigue donde se interrumpió la última vez. El náufrago ha vuelto a casa, y de ahí la analogía con la frase de Dan. Encuentra la playa desierta y sabe que ya es tarde para salvar su hogar de los piratas, pero aún hay tiempo para consumir su venganza.

El náufrago se sienta en la arena y poco tiempo después aparece una pareja en la playa. Se trata de un prestamista del pueblo y su esposa. El náufrago no entiende cómo es que los piratas los dejaron ir, y deduce que debieron colaborar con los criminales. Aquello lo llena de ira y sin pensarlo dos veces se lanza sobre el prestamista y le rompe el cráneo con una roca; después

estrangula a la mujer. En la última viñeta del monólogo, el náufrago dice: “Estrangulé a la mujer. Me llevó más tiempo del que pensaba”.

Una nueva transición por analogía continúa con el relato en el terreno del relato marco. La viñeta muestra al chico que lee *Los cuentos del Galeón Negro*. El dueño del puesto de periódicos dice “No pensaba que esto llevara tanto tiempo...” Refiriéndose a la tercera guerra mundial que parece estar en puerta.

De esta manera, el relato continúa con la estructura acostumbrada de transposición y resignificación de diálogos e imágenes. *Los cuentos del Galeón Negro*, y el fragmento del relato marco que transcurre en el puesto de periódico se intercalan, dando lugar a narraciones paralelas entre el relato marco y el metarrelato.

En el metarrelato, el náufrago planea su venganza y para ello tiene una idea. La única forma de entrar al pueblo es hacerse pasar por aquellos que tuvieron permiso de salir. Se pone las ropas del prestamista, y amarra el cadáver de la mujer al otro caballo. El náufrago y su macabra compañera emprenden el camino de regreso a su poblado.

Por su parte, el hombre del puesto de periódicos reflexiona sobre la situación por la que pasa el mundo, la guerra está cerca y nadie puede saber qué pasará. Entonces recibe la visita de dos fanáticos religiosos que tratan de hablarle del fin del mundo, pero el hombre los despide, aquello reafirma sus sospechas de que todo está llegando a su fin.

La secuencia termina abruptamente y da paso a un bar, una vez más se eliminan las estructuras de transición para crear un efecto de celeridad. En la secuencia, Rorschach amenaza a la gente del bar, lo que desea es información sobre el tipo que quiso asesinar a Veidt. Los clientes apuntan a un hombre en la barra que apenas puede creer la traición de sus compañeros.

El tipo explica que él entregó un sobre con instrucciones al asesino pero que no sabía de qué se trataba todo aquello. Según su versión, la orden le llegó de su jefe, el presidente de *Suministros Pirámide*, una agencia de mensajería. Sin embargo el hombre confiesa que hay algo extraño, pues todos los involucrados han sido asesinados, y teme que él sea el próximo.

Mientras tanto, Dan interroga a un pandillero que parece muy nervioso. El pandillero dice que lo dejen en paz, que no tuvo nada que ver con la muerte de Mason. La noticia hace enfurecer a Búho Nocturno, quien se lanza sobre el pandillero dispuesto a matarlo, pero Rorschach lo detiene.

Con la información sobre el asesino de Veidt, los enmascarados deciden ir a ver a Ozymandías y convencerlo para que los ayude. Rorschach promete a Dan que vengarán la muerte de Mason.

La página 17 abre con una secuencia que resalta por su alejamiento con la historia principal. La primera viñeta muestra un gran barco con el logo de una pirámide que se prepara para zarpar. Aparecen unos cuadros de texto que pertenecen a Max Shea, el escritor de historietas, y Hira, la artista surrealista a quienes el relato mostró en una isla en los números anteriores, y el apéndice *The Newsfrontiersman* explicó un poco sobre su desaparición.

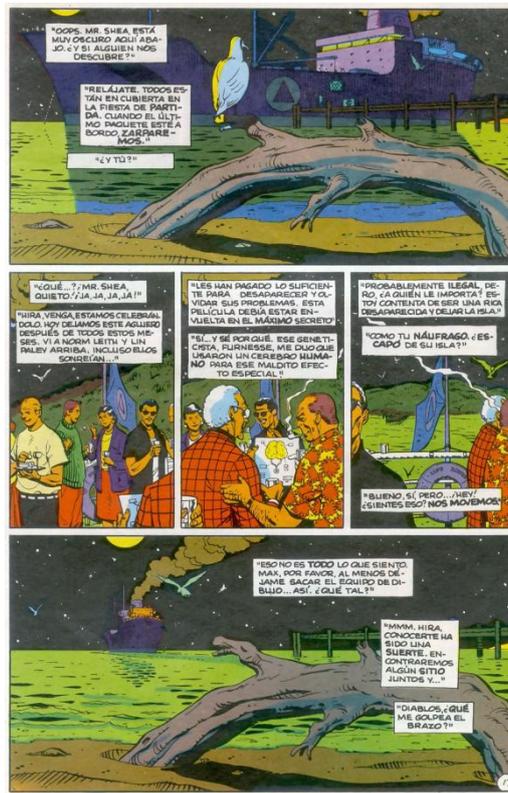


Figura 32.

Lo más interesante en la estructura de esta página es que el lector nunca ve a los personajes que llevan la narración. Las palabras de Shea y Hira aparecen en los cuadros de texto, pero lo que muestran las viñetas son escenas donde ellos están ausentes. Sin embargo, su conversación es “ilustrada” por las imágenes cuya intención es aportar más información al lector sobre la subtrama de las personas desaparecidas.

En la conversación se revela que Shea y Hira tienen una relación sentimental. Sus palabras indican que desaparecieron por voluntad propia y se unieron a un gran y misterioso proyecto. A cambio de desaparecer sus identidades y grandes sumas de dinero, ellos junto con un grupo de gente de lo más diversa trabajaron en un proyecto de gran escala y probablemente ilegal.

Los personajes mencionan los nombres de algunos de los miembros del equipo, los cuales coinciden con la lista del *New Frontiersman* de científicos y artistas desaparecidos. Entonces se revela la función principal del apéndice, en cuanto a ampliar la información sobre la diégesis.

Gracias al apéndice, el lector puede identificar lo que ocurre en esta secuencia sin necesidad que el relato marco deba abordarlo. El metarrelato ha suplido la necesidad de una narración explicativa de las circunstancias y dada la estructura en apéndices, crea un efecto que hace mucho más ricas las revelaciones. Es el lector, a partir de los distintos documentos diegéticos, quien puede armar conclusiones de esta secuencia. Su conocimiento aumentado de la diégesis le permite ver cosas que escapan al relato marco y a sus personajes. La estructura hace que el lector sepa más que el propio narrador extradiegético del relato principal.

Los elementos de los apéndices dejan al lector crear conclusiones, por ejemplo, en el diálogo entre Shea y Hira, hablan de que en el proyecto se ha utilizado un cerebro humano. A partir de la información en el *New Frontiersman*, el lector puede intuir que se trata del cerebro del psíquico cuya cabeza desapareció en la funeraria.

La siguiente página continua la secuencia que muestra a los personajes principales. Shea y Hira están en las bodegas del barco, hablan de lo que les espera ahora que dejan la isla y podrán empezar una nueva vida juntos. Entonces, Max Shea descubre unas cajas en la bodega donde hay explosivos y un detonador. Consciente de que ha llegado el fin abraza a su compañera. La secuencia concluye con la explosión del barco y la muerte de todos sus pasajeros.

El final de la hoja consiste en una viñeta fragmentada de continuidad temporal, es decir, aquellas ilustraciones individuales que reflejan el paso del tiempo a partir de división en cuadros. La viñeta muestra los restos del barco que se queman en el horizonte y cómo a la playa llega el dibujo del monstruo que Hira pintara en su primera aparición en la novela.

Sin ninguna transición, el relato marco regresa con Dan y Rorschach que entran a la oficina de Veidt y descubren que éste ya se ha ido. En una agenda del escritorio descubren que Ozymandías se ha marchado a Karnak, su base en el antártico. Aquello los decepciona, pues esperaban que Adrian Veidt, conocido por ser el hombre más inteligente del mundo, les ayudara a resolver el misterio tras el asesinato de enmascarados y *Suministros Pirámide*.

Los enmascarados revisan el lugar en busca de algo útil. Rorschach mira con desprecio el imperio que Veidt ha construido. Encuentra varias gráficas en la pared sobre el éxito de las ventas de productos Ozymandías, además de una curiosa gráfica donde se predice la llegada de una crisis mundial a causa de la guerra y sobrepoblación en años siguientes.

Mientras Rorschach recorre el lugar y comienza un monólogo donde habla de la obsesión de Veidt con lo egipcio, y los egipcios con la muerte, Dan prueba encontrar algo sobre *Suministros Pirámide* en la computadora de Ozymandías.

Tras probar algunas claves relacionadas con Egipto y las obsesiones de Veidt, Dan consigue entrar a la computadora y descubre un terrible secreto. *Suministros Pirámide* y El Centro de Experimentación Interdimensional pertenecen a la compañía de Ozymandías, lo que lo señala al instante como responsable de toda la situación. Aquello sorprende a los enmascarados, pero las pruebas señalan que Ozymandías orquestó el exilio de Manhattan y las muertes de Blake y Moloch. No obstante, queda en el aire el asunto del atentado al propio Veidt. Sin poder llegar a una conclusión, Rorschach y Dan deciden viajar a Karnak y hablar directamente con Adrian.

La narración pasa entonces al diario de Rorschach, cuya intervención había estado ausente durante los últimos capítulos. El enmascarado escribe lo que sospecha serán sus últimas notas. Explica la situación en la que están, sabe que Veidt es el rival más peligroso que podían enfrentar, pero que sin duda él es el responsable de los últimos acontecimientos.

Mientras se desarrolla la narración, las viñetas muestran a *Archie* surcar el cielo de la ciudad y descender cerca de un buzón donde Rorschach deposita su diario. Deja una nota para el *New Frontiersman*, pues es el único periódico en el que confía. Pide a quién lea sus palabras que pase lo que pase, publique la verdad, que desenmascare a Ozymandías por el responsable de la guerra y el posible fin del mundo. Su última voluntad es que el mundo sepa, Rorschach sospecha que no volverá de Karnak con vida.

El relato entonces se sitúa al día siguiente en el puesto de periódicos y continúa con la ya acostumbrada narración simultánea del hombre del puesto y *Los cuentos del Galeón Negro*, cuyos diálogos se van alternando y resignificando.

En el metarrelato, el náufrago sigue con su plan de venganza. Disfrazado del prestamista, y junto con el cadáver de la mujer, cabalga hacia el pueblo donde están los piratas. Le parece ver un vigía, aunque en realidad se trata de un espantapájaros, una vez que lo pasa espolea los caballos. El náufrago siente que pierde fuerzas, su aventura le ha trastornado, lo único que desea es asesinar a los piratas y después perder la vida.

En el relato de la diégesis, el hombre del puesto de periódicos está cada vez más angustiado. La visión de la guerra que se avecina le hieló la sangre, pues sabe que siempre es el hombre común quien sufre las consecuencias, quien está indefenso. Se pregunta si fue buena idea prohibir a los superhéroes, pues al menos ellos parecían velar por la seguridad de las masas.

Las reflexiones del hombre son interrumpidas por un cartero que compra una gaceta y continúa con su trabajo. La atención del relato se fija entonces en el cartero que toma la correspondencia del buzón, entre la que se encuentra el diario de Rorschach.

El cartero lleva el diario hasta las oficinas del *News Frontiersman*. Seymour, el ayudante del editor recibe el paquete y hojea el diario, pero su jefe le dice que no tiene tiempo para los chiflados, pues cosas importantes suceden y hay que darles toda la atención. El diario del enmascarado termina entre una pila de papeles.

El relato regresa con Rorschach y Dan. *Archie* se acerca a Karnak, pero de pronto sufre una avería a causa de las bajas temperaturas. Los héroes se ven obligados a aterrizar de emergencia y emprender por tierra el camino hacia la fortaleza.

La imagen de Dan y Rorschach atravesando un campo de nieve aparece en uno de los monitores de Ozymandías, quien los observa detenidamente. Según sus palabras, todo va de acuerdo al plan.

El capítulo termina abruptamente con la revelación de Ozymandías como el villano de la historia. La última viñeta contiene una cita de Bob Dylan que da título al Tomo: “Dos jinetes se acercan”.

El apéndice de este capítulo gira en torno a Adrian Veidt. Hasta ahora, *Watchmen* mantuvo al personaje de Veidt un tanto aislado dentro del relato. Sus apariciones más bien esporádicas sólo tenían la intención de mantener al personaje fresco en la mente del lector pero sin profundizar

sobre él. Pero ahora que su identidad como el villano de la obra ha sido revelada, se entregan al lector elementos para ampliar la información que posee sobre el personaje, en primer lugar para revelar los motivos de Ozymandías, y en segundo para aportar elementos que permitan entender el significado de algunas de las acciones tomadas por el personaje durante la novela.

El apéndice contiene distintos documentos, principalmente cartas, de la propiedad de Veidt. A diferencia de capítulos anteriores, donde los documentos se presentan directamente para dar al lector la sensación de que los tiene en sus manos, en esta ocasión, la construcción gráfica del apéndice hace parecer que los documentos están sobre un calendario, sobre una mesa, posiblemente el escritorio de Ozymandías de donde Dan tomó varios papeles. Existe la posibilidad, aunque no hay nada que lo especifique, que el material de este apéndice pertenezca a los papeles que Búho Nocturno tomó de la oficina de Veidt.

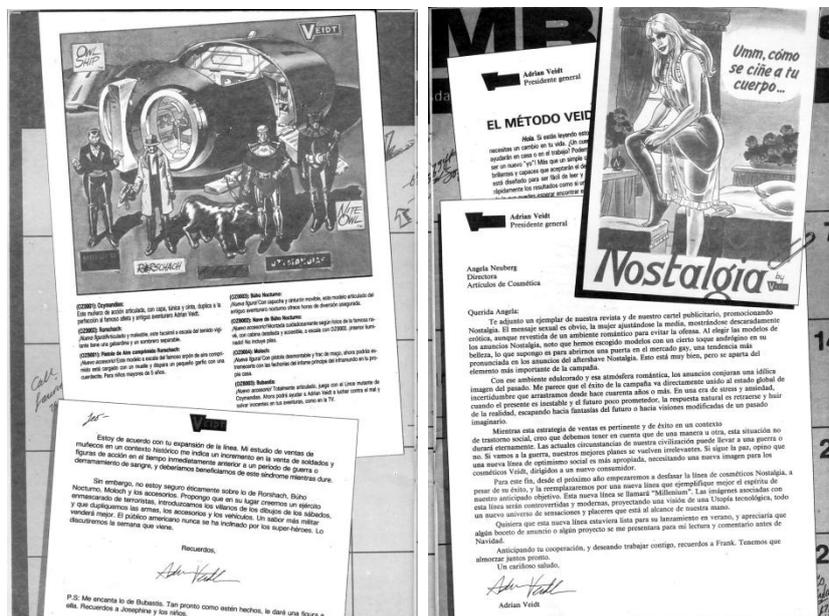


Figura 33.

El primer documento del apéndice es una carta escrita por Leo Winston, director de marketing y producción en la compañía de Veidt, y dirigida al mismo Adrian. En el texto, Winston habla sobre la nueva expansión e muñecos de acción de la línea Ozymandías. Explica que el plan es agregar a Rorschach y a Búho Nocturno como personajes, pues como sus identidades son ilegales no habría problema en registrar los derechos y explotar el potencial comercial. Winston dice que a la misiva agrega una muestra del catálogo, pero espera la respuesta de Veidt antes de dar luz verde a la producción.

También explica que agregar a Moloch como villano sería sencillo ahora que Jacobi ha sido asesinado. Por último explica que el proyecto de muñeco de Bubastis ya está en marcha, y que se augura un éxito en ventas.

La siguiente parte del apéndice incluye la página del catálogo, donde hay una foto de las figuras de acción de Moloch, Bubastis, Rorschach y de Búho Nocturno y su nave. Cada producto tiene un número de serie y una pequeña descripción del juguete y sus características particulares. La expansión de la diégesis a partir de estos documentos continúa. Son elementos para reafirmar la autonomía del universo de *Watchmen* y recalcar la idea de que más allá del relato marco, la diégesis tiene su lógica y sigue su propio curso.

Junto con la hoja del catálogo aparece la repuesta de Veidt a Winston. Se trata de una carta breve donde Adrian apoya una expansión de la línea de juguetes, pues sus investigaciones del contexto histórico indican un incremento en el interés por lo bélico. Por ello indica que en vez de poner a Moloch como villano se cree una nueva línea de enemigos militares para sacar provecho al panorama de guerra. Sobre agregar los muñecos de Rorschach y Búho Nocturno, Veidt dice no estar seguro y ordena que se aplase la producción.

La página siguiente contiene una fotografía con el anuncio del perfume Nostalgia, donde se ve a una mujer muy atractiva poniéndose unas medias. Junto a la foto viene otra carta de Adrian Veidt dirigida a Angela Neuberg, la directora de artículos de cosmética de industrias Veidt.

La carta explica que la fotografía es para la nueva campaña del perfume. Ozymandías explica, tal y como lo hiciera con sus sirvientes durante el capítulo, que dada la proximidad de la guerra es necesario aumentar el contenido erótico de las campañas, pues se ha demostrado que en tiempos de peligro la sexualidad es aún más redituable.

Un aspecto muy importante de este documento, es que permite al lector entender un poco mejor a Ozymandías y establecer los lazos de empatía, que hasta el momento se le habían negado al personaje de Veidt. Sin embargo, el mecanismo del apéndice es muy astuto para dar a conocer más del personaje sin recurrir a una función puramente explicativa.

Las cartas del apéndice refieren a Veidt como empresario, y los temas que trata están muy apartados del contenido del relato marco, sin embargo, al ser un documento diegético, es decir, que pertenecen al universo de la novela, y que además son creación de uno de los personajes, permite conocer más sobre éste.

Por ejemplo, el tono de las cartas es muy amable. Veidt dedica mucha atención a sus empleados, de tal manera que sus escritos reflejan a una persona inteligente y bondadosa, imagen que entra en contradicción ahora que el lector reconoce en Ozymandías al villano de la obra. Esta contradicción pone en vilo al lector, porque aunque tiene muchos elementos para creer en la culpabilidad de Veidt, las cartas crean una duda por lo menos en el motivo de sus acciones. La empatía entre lector y personaje crece al grado de que el lector tiene problemas para emitir un juicio de valor imparcial.

Además de lo anterior, las cartas también dejan ver otra parte de Ozymandías que va más allá de su cordialidad aparente. En la carta sobre el perfume, Veidt explica la razón de que el producto se llamara *Nostalgia*. Declara que la sociedad se encuentra en un punto de decadencia y

desesperanza, de miedo absoluto, y que cuando eso pasa lo único que le queda al ser humano es aferrarse a una fantasía, a un pasado ideal para reconfortarse. Con ese conocimiento, Veidt desarrolló el concepto de la marca pensando en la nostalgia, en recordar tiempos mejores.

Pero no sólo eso, Veidt dice que las cosas cambiarán pronto, que la guerra hará las cosas distintas y por eso propone eliminar la línea *Nostalgia* y reemplazarla por una llamada *Milenio*. El nuevo concepto será futurista y optimista, pensando que la gente necesitará esperanza en los tiempos difíciles, así como algo a qué aferrarse una vez que las cosas mejoren.

Lo anterior refleja otra parte del temperamento de Veidt. Una mente analítica y muy fría, capaz de aprovecharse de las situaciones en pos del éxito comercial. De tal manera las dos partes de Veidt quedan manifiestas para el lector, la dualidad de un personaje que se presenta hasta el momento como el enemigo a vencer, pero que dadas las circunstancias podría no estar involucrado, o de estarlo, tal vez posea una razón válida para sus acciones. Los apéndices desarrollan y mantienen la incógnita.

El capítulo concluye con la página de un manual de superación y entrenamiento físico escrito por el mismo Ozymandías y titulado *El método Veidt*. Se trata de la introducción del libro donde Adrian Veidt explica los capítulos y la importancia de desarrollar el cuerpo y la mente para alcanzar el éxito.

El manual funciona más o menos como el resto de las cartas. Su intención es permitir al lector entrar un poco más a la mente de Ozymandías. En el texto, Veidt describe que lo más importante en un ser humano es el espítitu, y que la inteligencia y el cuerpo son sólo el vehículo del alma. Afirma que lo más importante es desarrollar cuerpo y mente a sus máximas capacidades para enfrentar decisiones difíciles, pues la final el ser humano como individuo tiene la responsabilidad de ayudar a su sociedad y el hombre mejor preparado debe aceptar la responsabilizar de dirigir a los menos afortunados.

Esta parte del apéndice puede ser la más ambigua en la primera lectura, pero su importancia para el relato marco es revelada en el siguiente Tomo de la novela, donde tiene lugar el clímax de la obra.

La contraportada continúa en su secuencia fragmentada. La mancha roja es cada vez más grande, y el reloj de la parte inferior está a dos espacios de marcar las doce en punto.

Tomo XI: *Look my works, ye mighty...*

El penúltimo capítulo de la novela contiene el clímax de la obra, donde se revelan todos los misterios y se pone a los personajes en una confrontación final. Tal y como ocurrió en los dos números anteriores, la experimentación narrativa disminuye, sin embargo, aspectos como la transposición de texto e imágenes tienen su máximo desarrollo.

La portada del onceavo capítulo es un espacio blanco que se interrumpe por una mancha de color donde se distingue una vasta vegetación y una mariposa multicolor. La imagen en sí misma es ambigua en cuanto a lo que representa, sin embargo la identidad de la portada se revela en la primera página de la novela, pues una vez más la portada es la extensión de la diégesis.

La primera viñeta de la novela es completamente blanca, y sólo hay un globo de texto con la palabra: observación. La segunda viñeta es la imagen de la portada, sólo que también se aprecia una mancha de color más grande en la parte superior. También hay un globo de texto con un monólogo respecto a los métodos de encontrar el orden en el caos. Se menciona el método de Burroughs, que consiste en observar imágenes aparentemente descontextualizadas para prever el futuro a partir de un análisis subconsciente.

La tercera viñeta vuelve a ser blanca, sólo que ahora la blancura tiene unas líneas de dirección que descubren que el blanco ha cubierto los espacios de color. La tercera viñeta retoma la imagen colorida pero desde una perspectiva más alejada, lo que revela un bosque tropical que es cubierto intermitentemente por una tormenta de nieve.

Además de construir una secuencia como la del primer tomo, que crean ilusión de alejamiento gradual como en el caso de un *zoom – out* cinematográfico, también marca el inicio a la transposición entre imágenes y textos y el proceso de resignificación que conlleva. Dicho mecanismo ya ha sido tratado en capítulos anteriores, pero es en el Tomo XI donde alcanza su máximo potencial, creando relaciones conceptuales entre texto e imagen en casi todas las viñetas del capítulo.

La tercera viñeta de esta página, donde se ve una mayor extensión del bosque se acompaña con el globo de texto que dentro de su discurso sobre ver el futuro a través de fragmentos dice: “...una naciente visión del mundo...” que se relaciona en un aspecto literal con el fragmento de bosque que se revela entre la nieve.

En la siguiente viñeta todo es cubierto por la blancura, y los globos de texto dicen entonces: “...aunque hay áreas oscurecidas por la indeterminación”. La frase también encuentra su analogía visual con la nieve que “oscurece” el paisaje tropical. La trasposición crea nexos simbólicos que reafirman la idea descrita en los globos. El capítulo entero posee estas relaciones en la mayor parte de sus viñetas, por ello, el análisis sólo resaltaré aquellas que tengan mayor

relevancia con el desarrollo de la historia o con el funcionamiento de alguna otra estructura narrativa.

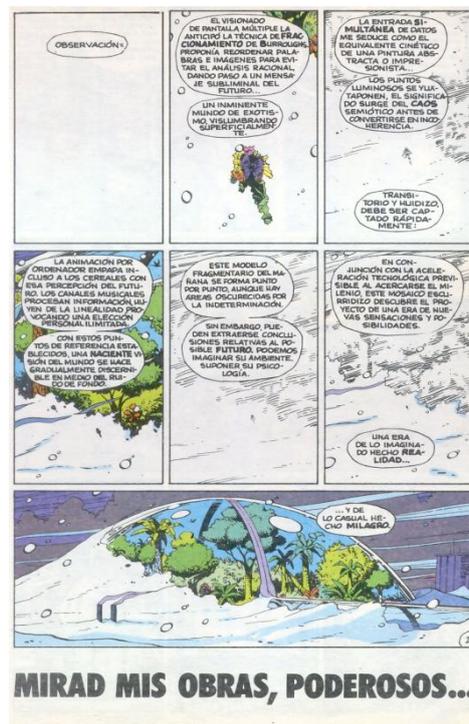


Figura 34.

La secuencia termina en una gran viñeta donde se alcanza a ver el bosque tropical dentro de un domo de cristal. En el exterior sopla una tormenta de nieve. Se trata de Karnak, la fortaleza de Ozymandías. El monólogo en los globos de texto concluye con una reflexión de cómo la tecnología es capaz de hacer realidad lo imaginario. La magnificencia del bosque en pleno antártico refuerza la idea.

La segunda página revela que Veidt es quien proclama el discurso desde el salón con los televisores. Ozymandías termina de grabar su reflexión sobre el futuro y decide echar un vistazo a sus visitantes inesperados. En los monitores del salón se ven varias imágenes de Rorschach y Búho Nocturno que avanzan por la nieve. Veidt no parece nervioso, dice a su lince Bubastis que los enmascarados deben sentirse perdidos y vulnerables, que deben estar confundidos, pero que espera sinceramente que sepan cuándo parar.

La última viñeta, que muestra a Dan en uno de los monitores, forma una transición de semejanza visual, pues la siguiente página se sitúa con los dos enmascarados, y la primera viñeta corresponde al momento que Ozymandías miraba desde su televisor.

Dan aún no puede creer que Adrian, reconocido filántropo, pacifista y el hombre más inteligente del mundo, esté detrás de todo. Sabe que en caso de enfrentarlo no tienen mucha oportunidad,

sin embargo, necesitan respuestas. Los dos enmascarados prosiguen su camino. La transición se da nuevamente por medio de los monitores pero en sentido contrario.

Ozymandías se ha cansado de observar y apaga los monitores. Dice a Bubastis que tienen asuntos más importantes que atender. Veidt abandona la sala de los monitores y se dirige a un cuarto repleto de maquinas y presiona un botón. Después activa un comunicador e invita a sus sirvientes a beber unas copas, pues según sus palabras "... tengo algo que celebrar".

Ésta última frase forma la transición, ya no visual, sino de analogía conceptual. La siguiente secuencia ocurre en el puesto de periódicos con el formato ya acostumbrado de transposiciones. En la primera viñeta el dueño del puesto dice "¡De fiesta! Se acerca el holocausto y estos tipos están de fiesta..." El hombre del puesto se refiere a los pandilleros que se reúnen para el concierto de *The Pale Horses*, la banda punk que fue presentada en el Tomo VII. Sin embargo, sus palabras crean el nexo con Ozymandías. Veidt quiere celebrar y los pandilleros están de fiesta, la relación puede parecer casi infantil, pero además de ligar dos secuencias separadas en espacio, también forma un lazo simbólico. Todo en la diégesis está conectado, desde Veidt en Karnak hasta el hombre del puesto, quienes dentro del relato jamás se han conocido, tienen algo en común: comparten el mismo mundo, son parte de la misma diégesis y están inmersos en el relato marco.

El relato del hombre en el puesto vuelve a entremezclarse con el final de la historia de *Los cuentos del Galeón Negro*. Las palabras de los dos personajes, situados en diferentes niveles del relato una vez más parecen conversar y resignificar las palabras del otro.

En el metarrelato, el náufrago ha llegado a su pueblo natal para cobrar su venganza. Entra silenciosamente a su hogar y encuentra a una persona despierta. Antes de que lo descubran, arremete al contrario y le aplasta el cráneo contra el suelo. Entonces escucha que de su víctima escapa un grito de mujer. El náufrago se horroriza al descubrir que ha matado a su esposa, y cuando sus hijas entran al cuarto, alertadas por el ruido, el hombre huye de la casa a toda velocidad.

En el relato marco, el hombre del puesto recibe la visita de Josephine, la novia de Joey, la taxista que apareció en los primeros capítulos. Al parecer las dos mujeres han peleado, y decidieron reunirse cerca del puesto de periódicos para tener un último acercamiento. La secuencia termina con el hombre del puesto sirviéndose una taza de café, y un texto de transposición que pertenece al náufrago donde dice: "Corrí, pero el conocimiento de mi perdición me detenía, disfrutando, celebrando su terrible victoria".

Las palabras del náufrago crean una nueva transición por analogía. La siguiente página regresa a Karnak, donde Ozymandías celebra su "terrible victoria". Veidt y sus lacayos se reúnen en la terraza del bosque tropical. Los sirvientes están honrados por la invitación y preguntan a su amo cuál es la ocasión especial.

Veidt comienza otro intrincado monólogo sobre su pasado. Dice que en su vida de éxitos hay miles de cosas para celebrar, pero que su razón principal es que al fin ha logrado un sueño que comenzó con los antiguos faraones. Inicia entonces una secuencia de retrospectiva donde las viñetas se alternan entre aquellas donde Veidt narra su historia desde Karnak, son imágenes pertenecientes a la analepsis.

Esta analepsis en particular tiene una estructura gráfica muy interesante. Hasta ahora, las distintas retrospectivas a lo largo de la obra se han desarrollado con la misma estructura narrativa del tiempo presente del relato, es decir, han sido secuencias perfectamente delimitadas con acciones y diálogos. Sin embargo, el *flash--back* de Ozymandías es más ilustrativo que narrativo. Las viñetas de la analepsis poseen una estructura similar; en cada una se ve al joven Veidt de espaldas y sin detalles, es apenas una silueta que resalta por su carencia de viveza en distintos escenarios.

Al principio de su monólogo, Veidt explica que su intelecto superior se manifestó desde que era un niño y que entonces aprendió a sacar notas comunes para no llamar la atención. Ese fragmento del relato es ilustrado con una imagen donde se ve a Adrian de niño, como una silueta, en un salón de clases donde también están su maestro y su madre. La misma estructura se repite con cada viñeta de analepsis.



Figura 35.

La forma de esta analepsis no es casual, y tiene su propia lógica. En las retrospectivas previas, la intención del narrador era la de poner al lector en el lugar y tiempo de los hechos. Al presentar las analepsis como una narrativa, el lector puede desafiar las leyes de la realidad y ser capaz de viajar al pasado y presenciar situaciones que han transcurrido en un momento anterior al del relato marco.

El lector se desplaza de un tiempo del relato a otro y lo contempla todo como si fuera el “presente”, así penetra un poco más en el mundo diegético, franquea la barrera que divide

ficción y realidad. Sin embargo, en analepsis de tipo ilustrativo como es este caso, el desplazamiento del lector es diferente, mucho más limitado.

En las viñetas de la secuencia donde aparece el joven Veidt, los cuadros de texto que llevan el relato aún provienen de Ozymandías en Karnak. De tal manera, la existencia del narrador intradieгético funciona como un ancla temporal. Las viñetas ilustran el pasado, pero la narración no cambia de tiempo. Que las viñetas ilustren y no narren, hacen evidente para el lector, que de pronto pierde su capacidad de viajar en el tiempo y se ve obligado a conocer el pasado a través del personaje que lo narra. El conocimiento del lector se ve limitado por el narrador. El lector se integra a la diégesis y debe jugar según sus reglas. Para conocer el pasado de Veidt ha de escucharlo tal y como hacen sus sirvientes. Las imágenes de la analepsis ni siquiera tienen que provenir de Veidt, más bien podrían ser representaciones visuales en la cabeza del lector, como cuando imaginamos las cosas que nos narran oralmente en nuestra propia realidad.

Las analepsis transportan al lector a un tiempo pasado del relato marco, donde se le permite presenciar acontecimientos previos como si del presente se tratara. Pero cuando las analepsis son más ilustrativas que narrativas, el lector, como el resto de los personajes del relato marco, permanece anclado al tiempo “presente”. Incluso si se le presentan imágenes de la retrospectiva, éstas adquieren la condición de ilusiones. El lector no “vive” el pasado, sólo lo conoce a través de otro. Las analepsis gráficas narrativas son como ver, las analepsis gráficas ilustrativas son como escuchar.

En su discurso, Veidt explica que quedó huérfano muy joven, y siendo tan inteligente como era no encontró consuelo ni consejo en nadie de los que conocía por considerarlos inferiores. Cuenta que la única persona a la que admiraba llevaba muerta varios siglos: Alejandro Magno. Adrian decidió seguir los pasos de su héroe y transformar el mundo. Renunció a su herencia familiar para demostrar que podía crear un imperio desde la nada y viajó a Turquía para recorrer la ruta de Alejandro. El objetivo de Veidt era convertirse a sí mismo en una leyenda.

El relato continúa en el puesto de periódicos sin hacer ninguna transición. Joey, la taxista, sale de trabajo y se encuentra a Josephine. Las dos mujeres hablan de su relación y de que las cosas no están funcionando. Josephine está comprometida con el movimiento lésbico pero a su compañera eso no le importa. Mientras las mujeres discuten, las viñetas muestran los alrededores del lugar, poniendo énfasis en el hombre del puesto, el chico que lee historietas, y una mujer que se acerca caminando.

Josephine le da a Joey un libro de parejas que podría ayudarlas, pero Joey lo rompe en pedazos. La secuencia termina con el chico de las historietas y la narración del naufrago en *Los cuentos del Galeón Negro* que dice: “Pronto llegué a una playa de cenizas. El negro océano se extendía sin fin ante mí. ¿Cómo había llegado a esta terrible situación? ¿Me guiaba sólo el amor?”

La frase crea una transición por analogía que funciona en más de un sentido. La “terrible situación” en el naufrago es que ha matado con sus propias manos a su amada esposa, se pregunta cómo es que llegó a eso, la misma pregunta que se hacen Joey y Josephine en cuanto a su relación, el metarrelato y el relato marco se comunican con lazos simbólicos. Al mismo tiempo, la frase del naufrago evoca una playa y se pregunta si lo que ha guiado sus pasos ha sido el amor. La respuesta por analogía viene en la siguiente página que vuelve a la analepsis de Ozymandías.

La viñeta, como ilustración de la retrospectiva, muestra a Veidt de espaldas en una playa, que crea una relación directa con el texto de *Los cuentos del Galeón Negro*. Adrian Veidt cuenta que siguió los pasos de Alejandro Magno por el mar negro. El viaje de Ozymandías para emular a su héroe crea la última relación con la transición “¿Me guiaba solo el amor?”.

La analepsis continúa con la estructura de intercalar viñetas con imágenes del pasado y luego del presente. Veidt cuenta que recorrió la ruta de Alejandro por Europa y Asia, convirtiéndose en un maestro de las artes marciales en el proceso. Llegó a Egipto y quedó fascinado por los faraones, semidioses que consiguieron no sólo los avances científicos y filosóficos más grandes, sino que lograron, bajo su mando, unificar a todo un pueblo y orientarlo para existir más allá de la muerte. Llegó el momento en que Veidt visitó la tumba de Alejandro y entonces entendió que su héroe había cometido un error.

Alejandro Magno conquistó el mundo pero nunca pudo unirlo de verdad, pues con su muerte las guerras volvieron a destruir el imperio. Veidt decidió que superaría los logros de su héroe, que sería como los antiguos faraones de Egipto, los únicos que habían podido conseguir una paz verdadera. Fue entonces que adoptó uno de los nombres de Ramsés II, Ozymandías, y se convirtió en enmascarado para luchar contra el crimen y la corrupción humana.

En su discurso, Veidt habla de los grandes logros de los antiguos egipcios, pero reconoce que sus más grandes secretos debieron perderse, pues era costumbre que los reyes y filósofos contaran sus secretos sólo a sus esclavos, y estos eran enterrados con vida en las tumbas de sus amos. Por último, expresa que su gran sueño al fin se ha realizado y da las gracias a sus sirvientes por la ayuda prestada.

Cuando termina el monólogo, la viñeta muestra los cuerpos inertes de los sirvientes. Ozymandías, emulando a los faraones, los ha envenenado. Veidt activa unos controles que abren el domo del invernadero. La tormenta de nieve entierra el bosque tropical y los cadáveres de los tres sirvientes.

La secuencia termina con la nieve, y da un salto directo a los *cuentos del Galeón Negro* y el puesto de periódicos. La mujer que se acerca al hombre del puesto es Gloria, la esposa del psiquiatra Malcom Long, quien atendiera a Rorschach. La mujer pregunta si no han visto a su marido, pues suele comprar la gaceta en ese mismo lugar. Antes de recibir respuesta ve a su esposo caminando por la calle y decide alcanzarlo. En el metarrelato el naufrago huye de la

turba iracunda que lo persigue por el asesinato. Llega hasta la playa y entonces ve en el horizonte el barco de los piratas que se acerca.

El náufrago comprende su error. Los piratas no querían destruir el pueblo, lo único que deseaban era reclamar el alma de aquel que había sobrevivido a su ataque. El náufrago se lanza al mar y nada hacia la embarcación, ha llegado la hora de enfrentar su destino.

Aquello crea otra transición por analogía pero menos literal. Así como el náufrago decide afrontar a sus enemigos, lo mismo hacen Rorschach y Búho Nocturno, quienes al fin han llegado a las puertas de Karnak.

Los enmascarados recorren lo que antes fuera el bosque tropical y fuerzan una puerta para abrirse paso. Dentro de la fortaleza siguen conversando. Dan aún no cree que Ozymandías sea el responsable, pues lo considera un gran hombre. Por su parte, Rorschach no piensa darle una oportunidad, y planea emboscarlo en cuanto lo vean.

Los enmascarados encuentran a Veidt comiendo en el comedor, se aproximan sigilosamente, pero antes de poder hacer un movimiento, Ozymandías da la vuelta y los derrota con facilidad. Entonces les pregunta el motivo de su visita.

Dan explica que conocen la verdad y que quieren saber por qué lo ha hecho. Veidt no duda en explicarles sus motivos y al mismo tiempo continuar con su relato de retrospectiva que adopta una estructura visual idéntica a la anterior. Ozymandías retoma su relato en el tiempo que se volvió superhéroe. Las viñetas entre pasado y presente se alternan, y aquellas que pertenecen a la analepsis muestran a Ozymandías de espalda dentro del contexto que se describe en los cuadros de diálogos.

La intención de la estructura es la misma. El lector ocupa un lugar junto a Rorschach y Búho Nocturno, atrapado en el tiempo presente del relato, y obligado a escuchar los acontecimientos del pasado por la el mismo Veidt. Las viñetas que ilustran el relato no constituyen una narración en sí misma, más bien una narración subordinada al discurso del narrador intradieético.

Ozymandías cuenta que en sus primeros años como enmascarado luchó contra el crimen pensando que eso salvaría a la humanidad, pero pronto descubrió que la corrupción humana era mucho más profunda, y nada podía ganar combatiendo sólo los síntomas de la enfermedad. Comenta que en una ocasión, cuando investigaba el asesinato de Justicia Enmascarada, descubrió a Edward Blake detrás de todo, se enfrentaron y el Comediante venció. La pelea fue encubierta por el gobierno y nadie supo más de ella.

Tiempo más tarde, Veidt descubrió que el Comediante también estuvo detrás del homicidio de Kennedy, pero para entonces ya tenía mucho poder político como para detenerlo. Veidt respetaba al Comediante aunque lo detestaba, pero su interés por Blake disminuyó cuando apareció el Dr. Manhattan, quien captó su atención. Relata entonces la reunión de los *Crimebusters*, que ya ha sido contada en la novela desde distintas perspectivas, y que constituye un caso de repetición del relato.

En la reunión, Veidt entendió que el mundo no podía ser salvado por medios convencionales y entonces se decidió a poner en práctica un plan que igualaría el genio de Alejandro Magno. Durante el monólogo, Rorschach vuelve a atacar a Veidt, pero éste lo vence una vez más.

El monólogo de Ozymandías, que comienza frente a sus sirvientes y se extiende hasta el final del capítulo, es un mecanismo meramente explicativo. A partir de la narración intradiegetica, se da al lector toda la información que requiere para entender todos los detalles del relato marco. La explicación en este sentido llena los huecos que pudieron haber quedado en la trama; una manera de atar los cabos sueltos. Como estructura narrativa no es nada nuevo, más bien convencional, pero cumple su propósito al cerrar la historia. No dejar espacio para dudas y misterios, fortalece la diégesis de manera que el lector puede integrarse más con ella, aclarar misterios y resolver preguntas lo cual impulsa a concentrarse en el momento del relato, poner su entera disposición para penetrar en el clímax de la novela.

El relato vuelve al puesto de periódico que por un momento se aleja de su estructura de transposición textual y funciona más lineal dadas las diferentes acciones que convergen en un mismo espacio. Gloria se acerca al Dr. Malcom, le dice que lo extraña, que desea darle otra oportunidad, pero él debe prometer que dejará de obsesionarse con sus pacientes y los problemas de otras personas.

Al mismo tiempo, una de las viñetas muestra que Joey ha roto el libro que le entregó Josephine y le arroja los papeles a la cara. Comienzan a pelear, Joey derriba a Josephine y le suelta varios puntapiés. Ante el escándalo el Dr. Malcom se apresura a detenerlas, su esposa le pide no lo haga, pero él cree que como seres humanos, ayudar a otros es lo mínimo que se debe hacer. En la última viñeta retoma el diálogo del naufrago, quien ya puede escuchar los sonidos en la cubierta del galeón, su texto dice: “Estaba cerca, muy cerca”. Sus palabras hacen la transición por analogía con Veidt quien prosigue con su discurso, explicando lo “cerca” que estaba de consumir su plan maestro.

El monólogo de Ozymandías es por mucho la parte más explicativa de todo el relato. Mientras Dan y Rorschach lo siguen por la fortaleza, Veidt cuenta que decidió retirarse años antes del Acta Keene para preparar su estrategia. Había entendido que el mundo estaba al borde de la autodestrucción. La amenaza nuclear entre Estados Unidos y los soviéticos era palpable. Según los cálculos de Veidt, con la sobrepoblación y los cambios tecnológicos acelerados por el Dr. Manhattan, no pasarían más de un par de décadas antes de que alguien decidiera empezar el conflicto que destruiría a la tierra. Y él no permitiría que toda la humanidad fuera borrada del universo.

El discurso sufre otra interrupción cuando el relato regresa con *Los cuentos del Galeón Negro*. El naufrago ha alcanzado el barco, se sujeta a una cuerda y sube a cubierta, sus últimas palabras son: “Había perdido el mundo que trataba de salvar. Yo era un horror que tenía que vivir entre

horrores”. El diálogo tiene una referencia simbólica directa con Ozymandías y su plan, pero esto se hace evidente un poco más adelante cuando el enmascarado revela su plan maestro.

Los cuentos del Galeón Negro terminan, el metarrelato ha concluido. El chico del puesto de periódicos cierra la historieta y concluye su papel como un narrador mediador entre los dos niveles del relato. No obstante, aún pertenece a la diégesis del relato marco, donde a partir de entonces su papel es más activo.

El hombre del puesto de periódicos dice que el problema de la gente es que no se comunica, y entonces se dirige al muchacho. Los dos personajes han pasado días juntos en ese mismo lugar pero no saben nada el uno del otro, es por eso que el hombre le pregunta su nombre al muchacho. El chico se llama Bernard, y el hombre se sorprende pues ese es también su nombre. El joven Bernard dice que eso no tiene importancia, sólo una casualidad. La conversación se interrumpe por la pelea entre Joey y Josephine. Esto tiene un efecto interesante en el manejo del tiempo del relato. Al principio de esta página, cuando Bernard termina de leer la historieta, se ven en la parte de atrás a Joey Josephine hablando. Aún no ha ocurrido la pelea que el lector ya presenció en páginas anteriores.

La conversación entre los Bernards es entonces una repetición en el tiempo del relato. Sin embargo, esto entraña un problema de temporalidad que no queda claro. La página 20, después de la pelea, Bernard lee el fragmento del cómic donde el naufrago se acerca al barco. Sin embargo en la página 23, Bernard termina de leer la historieta antes de que las mujeres comiencen a pelear. Esto constituye una ambigüedad temporal, que por su propia estructura no puede ser aclarada como analepsis o prolepsis. De tal manera existe una contradicción de temporalidades.

El desfase temporal no afecta en ningún sentido el desarrollo de la obra, ni en la estructura ni en la historia, sin embargo es curioso notar tal clase de descuido dentro de una obra, cuya estructura está perfectamente planeada, de cuya eficiencia depende el funcionamiento de la obra como narración, especialmente en la creación de una diégesis compleja y la integración del lector a la misma.



Figura 36.

La pelea entre las mujeres llama la atención de varios personajes que convergen cerca del puesto de periódico. El Dr. Malcom y su esposa, los dos Bernards, otros taxistas del trabajo de Joey y los detectives del caso Blake quienes en ese momento bajan de su patrulla para controlar la situación.

Las siguientes páginas presentan una estructura de acciones simultáneas. Como ocurriera en los primeros capítulos, las viñetas están organizadas de la misma manera para reforzar las secuencias. La parte superior de cada página cuenta con seis viñetas organizadas en tercias donde se muestra lo que ocurre en el antártico. Al inferior de las páginas se muestra una gran viñeta que continúa la secuencia en el puesto de periódicos.



Figura 37.

En Karnak, Veidt ha guiado a sus visitantes hasta la sala de los monitores donde revela la última parte de su plan. Ozymandías explica que lo primero era deshacerse de Jon, pues era muy poderoso e impredecible, así que contrató por distintas vías a Weaver, Slater y Moloch y les provocó cáncer para después acusar al Dr. Manhattan y obligarlo a exiliarse. Menciona que los avances científicos creados por Jon también fueron parte de su plan, especialmente la genética y la teletransportación.

A la secuencia se integra entonces una analepsis que también funciona como repetición de un momento del relato. La secuencia del asesinato de Blake, que apareciera en las primeras páginas de la novela se intercala con los héroes en Karnak. Veidt explica que su plan iba en marcha cuando el Comediante descubrió por accidente la isla donde se llevaban a cabo los preparativos. El Comediante no pudo soportar la magnitud del plan que acabaría con todas las guerras y entró en crisis. Fue entonces que se lo contó todo a Moloch, y como Veidt vigilaba la casa del anciano, supo que su plan había sido descubierto. Ozymandías decidió entonces que Blake debía morir y optó por acabarlo con sus propias manos. Es por esta revelación, que la secuencia del asesinato vuelve a aparecer. A raíz de la información que el lector ha adquirido de los últimos capítulos, la muerte del Comediante adquiere otro sentido. No sólo porque se conoce el móvil y al perpetrador, sino que además revela una faceta más del personaje. Blake no podía soportar la carga del plan de Veidt, sin embargo sabía que era el único modo de detener la guerra. El Comediante se sacrificó por el plan para salvar al mundo.

En la viñeta inferior, el Dr. Malcom detiene a Joey. Los detectives bajan de la patrulla. El cuadro tiene un elemento de texto transpuesto que pertenece al discurso de Veidt: "... Un fin a la lucha" que cobra significado en cuanto al plan para terminar la guerra, y con la imagen del puesto de periódico. La gente de a pie ha intervenido para detener una pelea de la calle.

En la siguiente página, Veidt sigue explicando sobre la muerte del Comediante, pero Dan parece más interesado en saber cómo es que la genética y la teletransportación salvarán al mundo. Ozymandías explica que sin Jon la teletransportación era imperfecta, pues todo lo transportado moría en una terrible explosión, sin embargo eso terminó siendo más un beneficio que un problema.

A diferencia de Alejandro Magno, Veidt no tenía el poder para unir el mundo por medio de la conquista, pero sí lo tenía para unirlo en el engaño. Su plan consistía en engañar a todos los gobiernos de una amenaza mayor. Si podía convencerlos de la posibilidad de una invasión extraterrestre, los países se verían obligados a dejar de pelear y aliarse contra un enemigo común.

Dan no puede creer la historia, pero Veidt insiste. Con ayuda de la ingeniería genética dice haber creado un monstruo para ser teletransportado a la ciudad de Nueva York, y matar con la explosión de la transportación a la mitad de la población. Una masacre así convencería a

cualquier gobierno de la seriedad de la situación. El cuadro inferior continúa la secuencia en el puesto donde todos los personajes se reúnen alrededor de las mujeres que pelean.

El plan de Ozymandías suena a locura, pero Dan se alegra de haber llegado a tiempo para impedirlo. Sin embargo Veidt no ha dejado nada al azar, y dice que no les hubiera contado su plan de haber existido alguna posibilidad de que intervinieran. La operación ya fue puesta en marcha y no hay forma de detenerla.

La penúltima página está conformada por tres grandes viñetas, la primera muestra a Ozimnadías victorioso, la segunda a Dan y Rorschach que lo miran perplejos. En el fondo se ve un reloj con el tiempo de Nueva York, cuyas manecillas están a punto de marcar las doce. El tercer cuadro es la avenida donde está el puesto de periódicos. Las ventanas en los edificios del lado derecho han estallado.

La última página del capítulo contiene viñetas muy angostas, que como se ha visto en capítulos anteriores, crean sensación de velocidad. La primera secuencia de cuadros muestra a cada uno de los personajes reunidos en el puesto de periódico, todos miran aterrorizados hacia una fuente de luz.

La segunda hilera de viñetas muestra una secuencia donde Bernard, el hombre del puesto abraza al chico, y juntos caen al suelo mientras una blancura cegadora disuelve sus siluetas. En la primera parte de la secuencia se alcanza a ver el Instituto de Investigaciones Interdimensionales, también propiedad de Veidt.

La última viñeta es un gran cuadro blanco. Inmediatamente después aparece la cita de Percy Bysshe Shelley que da nombre al capítulo: “*My name is Ozymandias, King of kings: Look on my Works, ye mighty, and despair!*”³⁶ El título es una referencia directa a Veidt y su ambicioso plan.



Figura 38.

³⁶ “Mi nombre es Ozymandías, rey de reyes: ¡mirad mis obras, poderosos, y temblad!”.

El capítulo concluye con el clímax de la obra, y abre paso al último de los Apéndices de *Watchmen*, un documento diegético que vuelve a concentrarse en el personaje de Adrian Veidt. Se trata de una entrevista de semblanza hecha por Doug Roth, el periodista del Nova Express que provocara el exilio del Dr. Manhattan. El apéndice es en su estructura visual y narrativa un documento periodístico titulado: *Tras la Mascarada*.

El apéndice, al igual que el capítulo que lo contiene, da prioridad a la función explicativa. Su intención es darnos nueva información sobre Ozymandías para entender un poco mejor la personaje y fortalecer lazos de empatía. Este documento provoca también un proceso de resignificación. Ahora que Veidt se ha manifestado abiertamente como el villano, pero al mismo tiempo ha explicado su motivación, el lector es capaz de leer entre líneas lo que parte de este personaje en sus documentos diegéticos, es decir, las cartas del Tomo X y la entrevista del último apéndice.

La primera página muestra una “foto” de Veidt (para incrementar la verosimilitud en el apéndice, incluso hay un pié de página que indica la procedencia de la fotografía) en su gimnasio donde también aparece Bubastis.



Figura 39.

Además de la fotografía, el apéndice abre con un fragmento de la entrevista donde Veidt se refiere a la gente de Washington como “humanoides”. En la entrevista explica que se trata de un chiste local, pero para el lector, que conoce más del personaje de lo que pueda decir el documento, dado que al ser un texto diegético está dirigido al mundo de la diégesis, donde para Ozymandías es muy importante tener una buena imagen pública, las palabras de Adrian reflejan su desprecio por los gobernantes, incapaces de dar a la humanidad una oportunidad de sobrevivir.

En la siguiente página, el documento toma la estructura periodística de las entrevistas de semblanza. Roth relata desde su llegada a Karnak en un jet privado. Cuenta que al llegar fue recibido por tres sirvientes vietnamitas, los mismos que murieron en el capítulo, quienes le contaron que Veidt los había salvado en del Vietcong y eran muy felices trabajando para un amo que los trataba más como amigos que como lacayos. Esta información extra sobre los sirvientes da mayor fuerza emocional a la escena de su envenenamiento, y al mismo tiempo remarca la dualidad en la personalidad de Veidt.

Roth es conducido hasta el gimnasio donde Adrian, en su traje de Ozymandías, concluye su rutina de ejercicios. El periodista habla sobre el poder físico de su anfitrión, exalta su agilidad y su fuerza. La reflexión sobre la condición física de Veidt tiene sentido en la función explicativa como un efecto de revelación retardada. Esta información en particular será especialmente relevante en el último Tomo de la novela.

Cuando termina su rutina, Veidt se acerca a Roth y comienza entonces la entrevista, la cual se presenta en el apéndice en un formato de pregunta y respuesta. La primera pregunta hace referencia al pasado de Veidt, cuyo origen ya se conoció durante el capítulo.

A lo largo del documento, Veidt refleja una personalidad agradable y humilde. Habla de que el ser humano tiene un potencial infinito, pero que sólo es a través de la disciplina y el compromiso con la sociedad que puede llevarlo al máximo. Se le cuestiona por los motivos de su retiro, y él explica que en algún momento de su vida descubrió que luchando contra asesinos y asaltantes no mejoraría el mundo, sin embargo, como hombre de negocios podría hacer mucho más por la humanidad. Su declaración puede ser entendida por el lector de otra manera, pues no se queda con sólo la forma de las palabras, aquel “bien mayor” ya ha sido alcanzado dentro del relato marco.

Cuando le cuestionan sobre lo que espera del futuro, Veidt dice que mejores tiempos vienen para la humanidad, pero está consciente de que es un camino difícil, y cree que existen muchas personas que inconscientemente desean el apocalipsis, pues vivir exige una responsabilidad que pocos están dispuestos a afrontar. Lo anterior tiene relación con la responsabilidad que Ozymandías estuvo dispuesto a asumir por salvar al mundo.

Adrian Veidt también habla un poco de sus gustos musicales, y hace algunos comentarios sobre los otros enmascarados. Manifiesta su desprecio por Rorschach y su antipatía por el Comediante, pero también admite que entre los héroes se encuentran también sus mejores amigos.

La entrevista termina cuando Roth le pregunta a Veidt si acepta ser considerado el hombre más listo del mundo. Ozymandías elude la respuesta diciendo que preferiría ser conocido como el hombre más agradable. Y en el caso de ser efectivamente el más listo, preferiría serlo de otro mundo.

Al final de la página aparece un anuncio del perfume *Nostalgia* con el logo “Los tiempos están cambiando”. La frase se convierte en el remate del capítulo. El plan de Veidt ha tenido éxito y la humanidad no será la misma. El breve anunció resume el sentido principal del Tomo XI, para bien o para mal, una nueva era ha comenzado en el universo de *Watchmen*.

La secuencia fragmentada de la contraportada continúa. La mancha roja ha descendido tanto que comienza a cubrir el reloj. El minuterero está a un solo espacio de marcar las doce en punto.

Tomo XII: A stronger lovely world.

El último capítulo de *Watchmen* sufre una notable transformación en comparación con sus predecesores. Las narraciones simultáneas, la transposición de texto, incluso la variedad de transiciones, son sustituidas por una estructura lineal. La estructura clásica otorga mayor prioridad a la resolución de la historia, se convierte en un mecanismo directo que otorga al lector la información que necesita para concluir la obra. Sin embargo, el Tomo XII posee algunos elementos innovadores, especialmente al principio y al final del capítulo que merecen ser remarcados. De igual manera el análisis se concentrará en el desenlace de la historia resaltando aspectos interesantes tanto en la forma como en el contenido de la novela.

La portada del Tomo XII constituye un elemento con mucho valor en el aspecto estructural de la obra. Hasta ahora, las portadas han sido uno de los vehículos para llevar la diégesis más allá de su soporte convencional. Las imágenes de las portadas, al construir una secuencia con los primeros cuadros del capítulo se convierten en parte de la narración, en vez de sólo una ilustración que resuma el contenido de la historia como suele ocurrir en la industria del cómic.

Sin embargo, la portada del último capítulo va más allá al crear una relación secuencial con un elemento que ni siquiera está dentro del capítulo, pero que se ha mantenido presente a lo largo de la novela. La portada muestra la parte superior de un reloj amarillo, cuyas manecillas está a punto de marcar las doce. Una mancha roja desciende de la cima de la imagen hasta alcanzar el reloj.

La imagen no es ajena al lector de *Watchmen*, pues su presencia ha sido constante en los doce capítulos, lo interesante es que la recurrencia de la imagen no se ha dado dentro del cuerpo de la narración, sino como un elemento externo de ampliación diegética. Las contraportadas han desarrollado desde el primer número la secuencia fragmentada más notable de la novela.

Con cada Tomo, el minuterero del reloj avanza un espacio hacia las doce en punto, al tiempo que una mancha roja baja lentamente. El significado de la imagen puede entenderse como una analogía al reloj del Armagedón, una idea creada en la Guerra Fría para indicar qué tan cerca estuvo el mundo de iniciar un conflicto nuclear. Sin embargo, la portada del último número otorga un nuevo significado a la secuencia, uno que halla su sentido dentro de la diégesis.

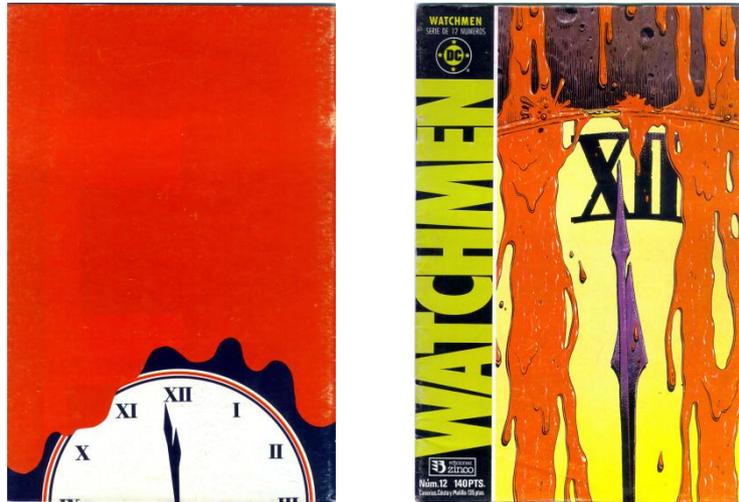


Figura 40.

La primera página cuenta con una sola viñeta. La imagen consiste en una perspectiva más amplia de la imagen de la portada y construye una secuencia, pues en la página el minuterero del reloj ya marca las doce. El cuadro muestra la sala de conciertos donde tocaban *The Pale Horses*, las puertas y ventanas del recinto están rotas y muestran a cientos de cadáveres.

De las ventanas cuelgan inertes los cuerpos de los asistentes al concierto. Su sangre baja por las paredes manchando el reloj a su paso. Es entonces donde se revela la naturaleza de la mancha roja de la contraportada que constituye una relación directa con el clímax de la novela. Cabe destacar que la relación entre la contraportada y la diégesis es principalmente conceptual, es el lector quien puede ver la correspondencia entre las dos imágenes, pues la contraportada continúa siendo un elemento externo a la diégesis.

Las siguientes cinco páginas también se componen de una sola imagen. En ellas se muestran las inmediaciones a la sala del concierto, la misma calle del puesto de periódico de Bernie. La ciudad entera está en ruinas, los edificios destruidos, hay incendios y sangre por doquier. Se ven miles de cadáveres en las calles, todos con frías expresiones de terror. Entre las víctimas se distinguen los personajes reunidos alrededor del puesto de periódicos, Joey y Josephine, el Dr. Malcom y su esposa, los detectives del caso Blake, y los dos Bernies sumidos en un último abrazo.

En todas las imágenes también se alcanzan a ver unos tentáculos gigantes que atraviesan los edificios y sangran un fluido verde. En la tercera página, la imagen muestra la fachada de un cine. A manera de broma, se puede leer en la marquesina que se proyectaba la película *El día en que la tierra se detuvo* (Robert Wise, 1951)³⁷, filme que muestra la reacción de la raza humana ante el primer contacto extraterrestre.

³⁷ La película es otra coincidencia entre el mundo real y el universo alterno de *Watchmen*. Constituye otro elemento común que permite al lector identificarse con la diégesis.

La última de estas grandes viñetas muestra el Instituto de Investigaciones Interdimensionales. En el techo se ve una horrible criatura cuyos tentáculos han destruido los edificios cercanos. El monstruo es el mismo del dibujo de Hira, la pintora amante de Max Shea. En la parte inferior de la página aparece el título del capítulo “Un mundo hermoso y feliz” que construye una nueva ironía donde entra en contradicción el significado del título y las viñetas que sólo muestran muerte y destrucción.

Una vez terminadas las escenas que muestran la destrucción de la ciudad, la historia se centra en Laurie y el Dr. Manhattan, quienes caminan por las calles llenas de cadáveres. Jon parece desconcertado, pues esperaba estar en la tierra antes de la media noche, pero algo lo ha retrasado. Deduce que son los taquiones, la misma extraña energía que le impide ver el futuro con claridad. Por su parte, Laurie está destruida ante la situación. Su rostro está empapado en lágrimas. Recorre las calles mirando a los muertos con horror. Laurie se arrodilla ante el cuerpo del detective del caso Blake y se queda con la pistola del muerto.

Jon continúa haciendo especulaciones. Determina que el rastro de taquiones es muy fuerte en el polo sur y que sería un buen lugar para investigar. A Laurie no le importa mucho, sólo quiere salir de ahí, alejarse de la ciudad y la criatura gigante, dice no aguantar ni un momento más en aquel sitio.

Con una transición directa, el relato vuelve a Karnak. Dan no cree en el plan de Ozymandías porque suena a una locura, pero Veidt dice que es verdad, y aplicando una vez más el recurso de la explicación directa, vuelve a contar cómo creó una criatura gigante y la teletransportó a Nueva York, para causar la muerte de más de la mitad de la ciudad. También explica que él mismo planeó su atentado para limpiar las sospechas que pudiera haber sobre él. Ante esto Dan le dice a Veidt que tuvo suerte por no haber recibido la primera bala que mató a su secretaria. Ozymandías dice que de haber sido así se hubiera visto obligado a atrapar la bala.

Veidt inicia un nuevo monólogo donde explica los pormenores de su plan. Cuenta que utilizó el cerebro de un psíquico y lo clonó a una gran escala para hacerlo devastador. La declaración concuerda con el apéndice de *The Newsfrontierman*, se revela el principal motivo dentro de la narración de dicho documento diegético.

Revela también que el cerebro era un resonador psíquico sobrecargado con información sobre una fantasía alienígena. Por consecuencia, aquellos que no hayan muerto en la explosión tendrán ideas del mundo extraterrestre, lo que hará la amenaza más real. Como última anotación, dice que la información psíquica contenía historias de Max Shea e imágenes de Hira Manish, con lo que se explica el secuestro de esos personajes y su participación en el proyecto de Veidt.

Ozymandías se interrumpe cuando mira desde sus monitores que el Dr. Manhattan ha arribado a Karnak. Veidt y Bubastis entran a un cuarto de maquinarias. Jon les sigue. Rorschach y Dan sólo pueden observar.

más importante en los monitores es la confirmación del cese de hostilidades entre Estados Unidos y la U.R.R.S. A partir de los globos fragmentarios, se explica que a causa de la nueva amenaza, las dos potencias han decidido dejar de lado sus diferencias y unirse en la construcción de un nuevo mundo que pueda hacer frente ante una invasión masiva de las terribles criaturas.

Al escuchar las noticias, Ozimandías levanta los brazos y clama su victoria. Ha logrado engañar al mundo y garantizar la paz. Laurie lo interrumpe, dice que la verdad debe conocerse que su crimen no quedará impune. Pero Veidt explica que si desean que el mundo viva en paz, habrán de transigir.

Jon apoya la lógica de su enemigo. Si se conoce que Ozimandías es el artífice de la invasión, los países volverán a pelear y tarde o temprano serán destruidos por la guerra nuclear. Ahora que entiende el valor de la existencia humana, Dr. Manhattan coincide en que deben guardar el secreto.

Aunque horrorizados, los otros enmascarados aceptan que no pueden sacrificar la paz del mundo y ceden ante Veidt, todos menos Rorschach, quien no está dispuesto a doblegarse. Sin embargo Ozymandías lo deja partir pues nadie creará a Rorschach. Veidt se retira entonces a su sala de meditación y dice a Laurie y a Dan que son libres de quedarse en Karnak cuanto quieran. Para entonces, Jon se ha desvanecido.

Dan y Laurie, todavía perturbados por el secreto que se han visto obligados a guardar, se dirigen a una habitación de Karnak donde hay una gran piscina. Con lágrimas en los ojos, la pareja se besa y se dan un fuerte abrazo. La última viñeta de esta secuencia crea una transición por analogía visual muy interesante. En el cuadro, la sombra de Laurie y Dan se proyecta sobre una pared muy alta. La siguiente página muestra una viñeta de las mismas proporciones del rostro de Rorschach, cuya máscara exhibe una mancha negra muy semejante a la sombra de los otros dos personajes.



Figura 42.

Rorschach emprende su camino de regreso a la nave del Búho Nocturno cuando es interceptado por el Dr. Manhattan. Jon explica que no puede dejarle ir, que la vida de toda la humanidad es más importante que la visión de una sola persona. Rorschach entiende su derrota, pero ni siquiera así se rinde, y como último acto provoca a Jon para que termine con todo de una sola vez. Con sólo una mirada, el Dr. Manhattan hace estallar a Rorschach.

Jon regresa a Karnak, pasa por la sala de monitores donde algunas frases de las pantallas pueden ser leídas. Siguen hablando sobre la criatura, el miedo, y la esperanza que trae el fin de la tensión entre soviéticos y americanos.

Dr. Manhattan se detiene en el cuarto de la piscina, donde Laurie y Dan yacen desnudos en un sueño profundo. Les dedica una sonrisa y continúa su camino hasta la cámara de meditación. Veidt se alegra de verlo.

Ozimandías le pide a Jon que no lo juzgue duramente, dice que no está orgulloso de lo que ha hecho, que la muerte de los inocentes le pesará el resto de su vida, pero que era un precio pequeño por la paz mundial. El Dr. Manhattan dice que no lo juzga ni lo disculpa, pues los asuntos humanos no son más de su incumbencia, en cambio, anuncia que partirá a otra galaxia menos complicada.

Antes de que marche, Veidt le pregunta a Jon si ha hecho lo correcto, si ya todo ha llegado a su fin. El Dr. Manhattan sonríe y dice que no existe ningún fin porque las cosas nunca empiezan ni terminan, acto seguido desaparece. Ozimandías no es capaz de entender las palabras del superhombre.

El último cuadro de la secuencia muestra a Veidt de espaldas al lugar donde estaba Jon, su rostro muestra insatisfacción y confusión, su triunfo no ha sido completo. Esta escena tiene por objetivo reflejar la otra parte del personaje de Ozymandías, de fortalecer los lazos de empatía

con el lector, al mostrar que el personaje ha obrado en pos de un mejor futuro, pero su conciencia no descansará tranquila.

Se da entonces un salto en el tiempo y en el espacio del relato. La nueva secuencia sitúa al lector en la casa de Sally Jupiter durante navidad. Al pie del árbol se alcanzan a ver unas tarjetas con frases optimistas sobre felicidad, amor y paz en la tierra, que se convierten en objetos simbólicos en el contexto del relato, donde la humanidad ha logrado la paz a costa de millones de vidas.

Sally se apresura a atender el llamado a su puerta. Han venido a visitarla una pareja a la que al principio no reconoce pero les permite pasar. Se trata de Laurie y Dan, quienes han cambiado su apariencia y sus nombres para comenzar una nueva vida. Cuando Sally los reconoce estalla en alegría, pues suponía que habían muerto en el ataque a Nueva York.

La pareja revela que ahora viven juntos como un matrimonio. Sally regala a Dan un frasco de perfume *Millenium*. El perfume tiene una relación directa con el apéndice del Tomo X, donde Veidt en sus cartas planifica la creación de una marca nueva para los tiempos venideros.

Entonces Laurie explica a su madre el motivo de su visita. Le cuenta que ya sabe todo lo de su padre, Edward Blake. La noticia causa un shock en Sally, quien se disculpa por haberlo ocultado y explica que amaba a Blake aunque tenía todos los motivos para odiarlo. Laurie la interrumpe, pues ahora lo entiende y no guarda ningún rencor, sólo consideraba conveniente que su madre lo supiera.

La pareja no puede quedarse mucho tiempo así que se despiden de Sally y salen de la casa. Laurie y Dan tienen una breve conversación. Hablan de sus intenciones de volver a la vida de enmascarados, aunque Laurie desea una nueva identidad secreta, y considera seriamente la posibilidad de llevar un arma. Al final de la secuencia, Sally Jupiter cierra las cortinas de su habitación, levanta la foto de los *Minutemen* y besa la imagen del Comediante.

La última secuencia de la obra se aleja de los personajes principales y en su lugar muestra a Seymour, el asistente del *New Frontiersman*. El muchacho recorre la avenida donde estaba el puesto de periódico. A su paso, se hacen presentes algunos elementos que expanden la diégesis. Hay unos carteles donde se anuncia una alianza entre Estados Unidos y la U.R.S.S., así como la nueva propaganda *Millenium* de Veidt. Estos recursos refuerzan la idea de la diégesis autónoma que escapa al relato. Funcionan como indicadores para el lector, quien dada la lógica de *Watchmen*, puede entender que los acontecimientos del relato marco han transformado la diégesis a diferentes niveles, muchos de los cuales no podrá conocer pero se reflejan en lo que aún concierne al relato principal.

Seymour pasa por la esquina del puesto de periódicos, donde ahora sólo hay una máquina expendedora del *Nova Express*. En el encabezado de los diarios se lee las intenciones de Robert Redford de lanzarse a la presidencia. Esto funciona en un sentido diegético. Mientras los otros elementos expanden la diégesis, este hace hincapié en que el mundo de *Watchmen* es una

realidad alterna a la del lector. Se trata de una broma, pues en la novela es Robert Redford quien se lanza a la presidencia, mientras que en la realidad fue otro actor, Ronald Reagan quien ocupó la Casa Blanca de 1981 a 1989, en las mismas fechas en las que se desarrolla *Watchmen*.

Seymour entra a la oficina del periódico con hamburguesas para él y su jefe. Godfrey, el editor, le reclama por haber tardado tanto, al ser un ultra conservador, la alianza de Estados Unidos con los soviéticos lo tiene de mal humor. El hombre toma su hamburguesa y le dice a Seymour que decida con qué rellenar las páginas que hacen falta. El muchacho menciona lo de Robert Redford, pero un actor presidente le parece absurdo al señor Godfrey.

Seymour sugiere usar algo de lo que les llega al correo, lo que ellos llaman “el montón de los chiflados”. El editor no quiere saber nada más al respecto y deja a Seymour que haga lo que quiera, sus últimas palabras, y de la obra son “Lo dejo todo en tus manos”.

Comiendo su hamburguesa, Seymour derrama cátsup en su playera estampada con un *smiley*, reproduciendo entonces la imagen del *smiley* ensangrentado del Comediante que abriera la obra. La conjunción de estos elementos crea una viñeta final muy interesante.

Un globo de texto pone las últimas palabras de Godfrey. La viñeta muestra a Seymour acercándose al montón de correo donde descansa el diario de Rorschach, el único documento que contiene la verdad del plan de Veidt y podría cambiar al mundo para siempre.

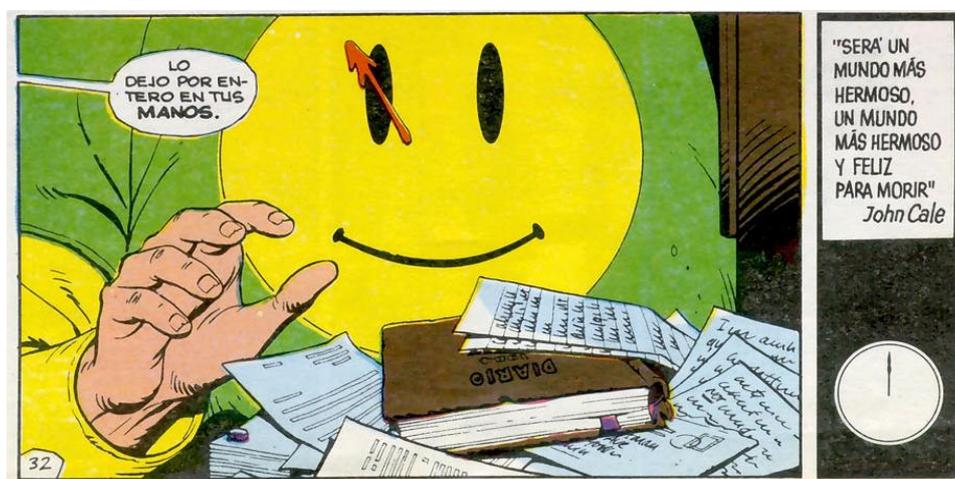


Figura 43.

Watchmen tiene un final abierto. Si Seymour leerá o no el diario queda más allá del relato marco y de lo que el lector puede ver. Sin embargo, se trata del golpe final de la construcción de la diégesis que se ha desarrollado desde la primera página. El mundo de *Watchmen* ha ganado su autonomía, y el lector, ahora que otorga verosimilitud al relato puede suponer que la historia continuará, o en su defecto, una nueva historia nacerá en aquel mundo aunque él esté impedido para conocerla.

Watchmen cierra con la cita de John Cale que nombra al capítulo: “Será un mundo más hermoso, un mundo más hermoso y feliz para morir”.

La última viñeta también crea un efecto circular. La misma imagen que comenzó la obra es la que la cierra, pero más que un cierre es una pausa de suspenso para algo más grande que puede ocurrir. Al final, la novela blande frente al lector uno de sus temas principales. Tal vez el Dr. Manhattan tenga razón y todo es simultáneo, nada comienza ni termina nunca.

Conclusiones

El desarrollo de una narratología del cómic constituye una necesidad no sólo en el campo de la historieta y su lucha constante por ganar su identidad como medio artístico y narrativo, también se convierte en un asunto de interés para la narratología en sí, cuyos estudios sobre el relato ya no pueden reducirse a sus orígenes en los estudios literarios.

Así como los estudios sobre narratología cinematográfica han demostrado un gran avance en explicar la estructura del relato audiovisual, la extensión de la narratología a otros soportes narrativos como el cómic, el teatro, los videojuegos o relatos enteramente auditivos, poseen potencial para la evolución del campo, ya sea para descubrir cómo los conceptos y categorías se adaptan a los diferentes formatos o para hallar estructuras y mecanismos narrativos particulares, limitados al lenguaje de cada medio.

El lenguaje del cómic exige ser entendido en sus propios términos. Su formación a partir de imágenes secuenciadas y texto determina su potencial narrativo, que si en un primer acercamiento podría parecer en extremo simple al depender de la descripción gráfica y el encadenamiento secuenciado, obras como *Watchmen* demuestran su alcance en la construcción del relato y la creación de un universo diegético profundo y verosímil.

Las características particulares del lenguaje del cómic le permiten crear mecanismos narrativos que en otros medios serían imposibles. La estructura gráfica y la narración directa por medio de textos se combinan para crear un lenguaje único de constante resignificación. Texto e imagen dependen el uno del otro, y la armonía entre ellos (o confrontación, según la estructura narrativa de la que formen parte) se conjunta para dar sentido a la obra.

A continuación se hace una breve recopilación de las estructuras narrativas propias del lenguaje del cómic que se descubrieron a partir del análisis de *Watchmen*, y que constituyen una pequeña aportación a la narratología de la historieta.

Transiciones secuenciales:

El cómic se construye a partir de secuencias de imágenes cuya relación funciona como un equivalente de las escenas cinematográficas. Para pasar de una escena a otra, el cómic se vale de la creación de transiciones a partir de sucesiones de imágenes secuenciales que se contraponen a la forma tradicional de transición por corte o salto directo.

La transición secuencial cobra forma a partir de varias viñetas cuyas imágenes constituyen una secuencia visual. La transición ocurre en la última viñeta, la cual hace la transposición a otro lugar o tiempo pero sin romper la secuencia que la precede. De tal manera, el cambio de escena se da cadenciosamente, la lógica de la secuencia visual permite una transición suave que al mismo tiempo dota de ritmo a la estructura del relato.

Transiciones por analogía:

Como las anteriores, su función es transportar al lector de una escena a otra. A diferencia de las transiciones secuenciales que dependen de una progresión en las imágenes, las transiciones por analogía se valen de elementos similares como proceso de encadenamiento.

Las transiciones por analogía pueden ser visuales o conceptuales. En la primera, la transición se da partir de dos viñetas, cada una en un espacio y tiempo diferente, pero que comparten una similitud visual; como dos personajes diferentes que aparecen en la misma posición, o imágenes que si bien pueden ser distintas comparten una similitud en perspectiva o estructura.

Las segundas no dependen enteramente del aspecto gráfico de la obra. Surgen mediante una similitud conceptual o simbólica entre los elementos de la imagen. Puede ocurrir en conjunción con el texto, lo importante es que una relación metafórica encadene la viñeta final de una secuencia con la que inicia la siguiente.

La transposición es frecuente cuando existen relatos simultáneos, ya que su presencia crea un juego de resignificación entre los dos niveles. Elementos del metarrelato resignifican al relato marco y viceversa, forzando a una interpretación diferente a la que se conseguiría si fueran leídos independientemente. La integración de los dos niveles, en el cómic, se da casi siempre por la transposición del texto (globos y recuadros) de uno en la imagen del otro, volviéndoles una misma unidad pero marcando la diferencia entre sus niveles respectivos.

Viñetas que simulan movimiento.

Las secuencias del cómic son estáticas, es decir, a diferencia del cine donde la rápida sucesión de fotogramas da la sensación de movimiento, en el cómic, las imágenes sólo pueden anhelar a la ilusión de movimiento que da la calidad gráfica de la viñeta. El movimiento se sugiere como en la pintura.

No obstante, la fragmentación de una imagen a partir de viñetas puede dar una ilusión de movimiento que va más allá de lo que ocurre en la imagen, es decir, cuando una imagen es dividida en viñetas adquiere una ilusión de progresión.

Lo anterior consigue un efecto similar al movimiento de una cámara cinematográfica. La sensación de paneos, acercamientos y alejamientos se imitan con la simple fragmentación de una imagen estática.

Viñetas ilustrativas

Imágenes subordinadas a un relato, por lo general intradieгético, que sirven para ilustrar el relato al lector. A diferencia de otras analepsis que se valen de la secuencialidad del cómic para contar las situaciones, las viñetas ilustrativas se reducen a un solo cuadro y siempre van acompañadas por el texto de la narración que les da origen. No está claro nunca si estas

imágenes son evocadas por los personajes narrativos, o son un recurso del narrador extradiegético para dar información al lector.

Transposición

Se trata de un mecanismo que rompe los límites naturales del cómic en lo referente a la unidad de espacio y tiempo que significan las viñetas. En la estructura más básica del cómic, una viñeta contiene un espacio y tiempo determinado, así como una situación específica. La transposición consiste en arrastrar elementos de una viñeta a otra sin necesidad que haya entre ellas una relación directa.

Por ejemplo, el diálogo entre dos personajes que toman un café puede extenderse a la viñeta siguiente donde un extraterrestre destruye una ciudad. No hay motivo para que el diálogo de una aparezca en la otra pues no comparten el mismo tiempo ni espacio, sin embargo, de esta manera se da una unidad de contexto que puede pasar al nivel conceptual. Tal vez las dos escenas sean distintas, pero la transposición de elementos las convierte en parte de un todo unitario. Además, la transposición resignifica ambas situaciones y crea un segundo nivel de lectura de la secuencia.

La trasposición de elementos, ya sea a través de acciones simultáneas, metarrelatos, o incluso una interacción entre secuencias de distintas temporalidades crea nuevos significados. El lector no lee los elementos por separado, sino como un todo que se resignifica constantemente.

Secuencias fragmentadas de doble movimiento.

En algunas ocasiones, las imágenes fragmentadas en viñetas, sólo constituyen un escenario para acciones que se mueven en el tiempo. Así, la imagen general es la misma, pero tienen particularidades como que el mismo personaje aparezca en varios lugares diferentes del mismo escenario. Esto implica que el tiempo sigue en movimiento.

Por supuesto, estos no son todos los mecanismos narrativos ligados al lenguaje del cómic, simplemente es la relación de los más importantes en el caso particular de *Watchmen*. La aparición de muchos de estos mecanismos formó parte de una revolución narrativa en los años ochenta, pues era la primera vez que se les veía, sin embargo, muchos años han pasado desde entonces y nuevas estructuras se han desarrollado. Las que aquí se mencionan son sólo el punto de lanza en la formación de la identidad narrativa del cómic.

Más allá del descubrimiento de estructuras narrativas, el análisis narratológico también implica una reflexión alrededor del relato y la construcción de su diégesis, pues sólo a través de ésta se logra la integración entre la obra y el lector.

La diégesis, como el universo en el que se desarrolla la historia, debe ser verosímil. Cuando el lector, que nunca abandona por completo la conciencia de su lugar en la realidad frente a la obra

de ficción, puede aceptar esa realidad ficticia en los términos de la propia lógica diegética, entonces es capaz de compenetrarse con la historia, identificarse con los personajes y situaciones y en última instancia ver aquella fantasía como un reflejo de la realidad. Hasta entonces da inicio a un proceso de crítica y reflexión individual.

La diégesis tiene muchas maneras de reafirmar su existencia como un mundo alterno e independiente, cuya complejidad es en apariencia mucho mayor a lo que pueda abordar el relato marco o los relatos metadieéticos. Por ejemplo, la autorreferencia es un mecanismo que fortalece la identidad y autonomía de la diégesis, dándole una mayor ilusión de realidad. Es decir, cuando el relato marco hace referencia a su propia historia, incluso a los relatos metadieéticos que contiene, subraya que cada uno de los elementos de la narración pertenecen a un todo común. Sin importar qué tan alejados puedan estar en contenidos o en estructura los metarrelatos en una historia, el hacer referencia a ellos no deja lugar a duda de que son parte de lo mismo.

Esto ocurre por ejemplo con el metarrelato *Los cuentos del Galeón Negro*, un cómic que existe dentro del universo diegético, una prueba de que más allá de lo que el relato marco pueda contar, existen otras vidas, otras situaciones, otras maneras de creación dentro de un universo diegético que parece infinito y que el lector nunca podrá abarcar en su totalidad. La sensación de una diégesis inabarcable también dota a la historia de ilusión de realidad.

La ilusión de profundidad de la diégesis llega a sus últimas consecuencias en *Watchmen* a través de los apéndices, textos diegéticos que funcionan como relatos metadieéticos independientes de la historia. Curiosamente, los apéndices no sólo se alejan del relato marco, sino que rompen con el lenguaje del cómic por completo. Estamos entonces ante un elemento de ruptura que como consecuencia fortalece el mundo diegético.

Los apéndices, como textos diegéticos, dan la sensación al lector de tener en sus manos algo de un mundo que no le pertenece. Es mirar por la cerradura un mundo del que no forma parte pero entiende como autónomo y veraz y, al mismo tiempo, los apéndices expanden la diégesis más allá de sus propios límites. Otro mecanismo en este mismo sentido son las portadas, las cuales tienen relación directa con la historia y se convierten en un elemento extensivo de la diégesis. La historia en sí misma no se contiene solamente por los cuadros del relato. Se crea la ilusión de que la diégesis escapa incluso al relato marco, es más compleja y de carácter autónomo. La historia se desborda de sus cuadros y se manifiesta incluso en la portada.

La variedad de los textos y su origen diegético (el supuesto de que han sido escritos por personajes de la diégesis ya sea que el lector los conozca o no por el relato marco) fortalecen la ilusión de realidad. Incluso los personajes anónimos como autores de metarrelatos refuerzan la profundidad diegética. La diégesis posee rostros anónimos para el relato marco, que sin embargo tienen su propia existencia, sus propios logros, y en cierta medida dan forma a la historia. La diégesis tiene tantas dimensiones como personajes pueda contener, incluso si éstos

ni siquiera son mencionados durante el relato. Su simple existencia potencial sostiene la complejidad de un universo autónomo.

En conclusión, los apéndices son un asunto de forma. Se trata de la imitación de estructuras en textos de la realidad, no es lo mismo un libro autobiográfico, que un prólogo científico o un informe médico. El conocimiento de la forma permite manipularla y crear intenciones determinadas. Por ejemplo, el apéndice sobre el periódico *New Frontiersman* demuestra a través de su forma que se trata de un medio informativo poco confiable. Se llega a esta conclusión a partir de los referentes que tiene el lector de su propio mundo. Dichos referentes son los que utiliza para hacer juicios sobre lo que lee, especialmente sobre los textos diegéticos, y es esa lógica implícita la que le permite revelar la intención del metarrelato desde las dos perspectivas que le conforman. Los apéndices aprovechan la existencia del pacto entre el lector y el texto para construir la identidad de éste último, según las pautas de la architextualidad³⁸.

La construcción de una diégesis autónoma y verosímil, ligada a un relato complejo y atractivo, permite al lector integrarse con el universo ficticio. Cuando el lector se involucra con la ficción, aún sabiendo que no se trata de la realidad, y si el relato posee una intención crítica y expresiva; el lector puede ver en la ficción aspectos de la realidad que hasta entonces estaban ocultos.

El proceso que involucra al lector frente a la ficción, y la estructura narrativa como catalizador para éste, constituye un elemento de la narratología que va más allá de la búsqueda de dichas estructuras. La manera en que relato, historia y diégesis se conjuntan para dar la ilusión de realidad a la ficción es el objetivo final para esta clase de textos.

La complejidad tras la construcción narrativa en los cómics ofrece la posibilidad de ilimitadas investigaciones que ayuden a comprender el funcionamiento de un medio artístico que apenas comienza a ser aceptado como tal. Estudios narratológicos en el campo de la historieta enriquecerán tanto el conocimiento del medio como a una metodología que aún no ha desarrollado todo su potencial.

Este trabajo no pretende ser más que ser uno de los primeros intentos por descifrar el cómic en su construcción narrativa, un acercamiento a una de las obras clásicas, y una reflexión sobre el papel de las narraciones frente al lector, sin importar el formato de las mismas. Aún queda mucho por decir de un medio que ha crecido mucho desde *Watchmen*, y cuyos alcances son aún insospechados. Alan Moore ha dicho que la próxima revolución narrativa no vendrá del cine ni de la literatura, sino del cómic. En un mundo donde la historieta cobra fuerza en la sociedad habrá que estar atentos para descubrir hasta dónde puede llegar un arte que tiempo atrás fue considerado un ejercicio infantil de monitos y viñetas.

³⁸ “La architextualidad es el conjunto de categorías generales o trascendentes – tipo de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc. – del que depende cada texto singular” Gérard Genette, *Palimpsestos*, Taurus, 1989, p. 9.

Bibliografía

- Arnheim, Rudolph, *El cine como arte*, Paidós, 1986.
- Caiceo Jaime Escudero, *Elaboracion de tesis e informes tecnico-profesionales*, Universidad del Cono Sur, 1998.
- Carrier David, *The aesthetics of comics*, Pennsylvania State University, 2000.
- Eco Umberto, *Como se hace una tesis: Técnicas, procedimientos de estudio, investigación y escritura*, Gedisa, 1989.
- Gaudreault André; Jost François, *El relato cinematográfico*, Paidós, 1995.
- Genette Gérard, *Umbrales*, Siglo XXI, 1987.
- Genette Gérard, *Figuras III*, Editorial Lumen, 1989.
- Genette Gérard, *Palimpsestos*, Taurus, 1989.
- Márquez Pérez Marcos Enrique; Carrillo Torres Angélica, “La Gioconda en México” en Lourdes Romero compiladora, *Espejismos de Papel. La realidad periodística.*, UNAM, 2006.
- Márquez Pérez Marcos Enrique, “Acerca del significado en las imágenes periodísticas” en Lourdes Romero compiladora, *Espejismos Mediáticos*, UNAM, 2009.
- Matamoros Durán Mauricio, *Realidades Construidas*, Samsara, 2009.
- McCloud Scott, *Entender el Cómic, El Arte invisible*, Astiberri, 1993.
- Metz Christian, *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*, Paidós, 1977
- Moore Alan; Gibons Dave, *Watchmen*, DC comics, 1986.
- Pezella Mario, *Estética del cine*, La balsa de Medusa, 1989.
- Rojas Soriano Raúl. *El proceso de la investigación científica*. Trillas, México, 1998.
- Romero Álvarez María de Lourdes, *El relato periodístico: entre la ficción y la realidad (Análisis narratológico)*, tesis de doctorado, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1995.
- Romero Álvarez María de Lourdes, *La realidad construida en el periodismo: reflexiones teóricas*, UNAM, 2006
- Saavedra Manuel, *Elaboracion de tesis profesionales*, Edit. Pax, 2001.