

Tesina de Licenciatura en Letras  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
UNLP

***All Along the Watchmen: elementos paratextuales***  
**en la novela gráfica de Moore-Gibbons**

Martín Felipe Castagnet

Legajo n° 81686/5

Directora: Dra. Cristina Featherston

Co-Director: Lic. Gabriel Matelo

Marzo de 2012

## Índice

0. Introducción .....	4
1. Género y Formato.....	6
1.1 Introducción .....	6
1.2 Formato .....	6
1.2.1 Formato e historia editorial de <i>Watchmen</i> .....	6
1.2.2 Novela Gráfica .....	7
1.3 Géneros .....	11
1.3.1 Superhéroes .....	11
1.3.2 Ciencia Ficción .....	13
1.3.3 Contrafáctico .....	15
1.3.4 Apocalíptico .....	16
1.3.5 Policial .....	18
2. Paratexto.....	20
2.1 Introducción .....	20
2.2 Indicaciones de autor y derechos de autoría .....	21
2.3 Cubiertas y portadas.....	24
2.4 Títulos y epígrafes .....	26
2.5 Documentos suplementarios .....	30
3. Uso de los elementos paratextuales en <i>Watchmen</i> .....	34
3.0 Introducción .....	34
3.1 At Midnight, All the Agents... ..	34
3.2 Absent Friends .....	37
3.3 The Judge of All the Earth .....	38
3.4 Watchmaker .....	40
3.5 Fearful Symmetry .....	42
3.6 The Abyss Gazes Also .....	48
3.7 A Brother to Dragons.....	51
3.8 Old Ghosts .....	54
3.9 The Darkness of Mere Being .....	57
3.10 Two Riders Were Approaching... ..	59
3.11 Look on my Works, Ye Mighty... ..	62
3.12 A Stronger Loving World .....	66
3.13 Quis Custodiet Ipsos Custodes .....	68
4. Conclusiones .....	70
5. Anexos.....	73
I) Fechas de publicación original .....	73
II) Ventas estimadas de <i>Watchmen</i> durante su publicación original .....	73
III) Anuncios publicitarios originales .....	74
IV) Texto de los poemas y canciones utilizados como epígrafes .....	74
6. Bibliografía.....	78

## Índice de imágenes

<b>Imagen 1:</b> “The Reign of the Super-Man” .....	14
<b>Imagen 2:</b> detalle del cine catástrofe .....	17
<b>Imagen 3:</b> detalle del epígrafe en el tomo recopilatorio .....	27
<b>Imagen 4:</b> detalle de viñeta pre-redaccional .....	29
<b>Imagen 5:</b> detalle de la ausencia de epígrafe en el episodio serializado .....	29
<b>Imagen 6:</b> detalle del uso de comillas en el episodio serializado .....	30
<b>Imagen 7:</b> detalle de la nota adjunta en el episodio serializado .....	33
<b>Imagen 8:</b> detalle del cuadro de texto metadieético y el fondo intradieético ....	40
<b>Imagen 9:</b> “The Tyger” de William Blake .....	43
<b>Imagen 10:</b> detalle de la historieta metadieética entrelazada .....	48
<b>Imagen 11:</b> detalle del armado del <i>New Frontiersman</i> .....	56
<b>Imagen 12:</b> detalle del lápiz junto a la prueba de galera del <i>New Frontiersman</i> ....	56
<b>Imagen 13:</b> detalle de las viñetas finales en blanco .....	64
<b>Imagen 14:</b> detalle de la portada del cXI .....	64
<b>Imagen 15:</b> detalle de la última página del guión del cXII .....	67

## 0. Introducción

1986 puede ser considerado como el *annus mirabilis* de la novela gráfica.

El primer tomo de *Maus*, de Art Spiegelman, se publicó en seis entregas en la revista *Raw* desde 1980 hasta 1986, luego compiladas en un libro ese mismo año. *The Dark Knight Returns*, de Frank Miller, se publicó en cuatro entregas durante febrero y junio de 1986 por DC Comics. La misma editorial publicó la obra que será objeto de esta tesina, *Watchmen*, de Alan Moore y Dave Gibbons, en doce entregas de 1986 a 1987.

La coincidencia señala la naturaleza proceso de publicación de una historieta, que nunca es un proceso simple sino continuo, no cerrado sino abierto. El tomo recopilatorio de *Watchmen* salió a pocos meses después de la finalización de la serie; por ello, una vez reunidas, cada una de las doce entregas son consideradas como “capítulos”, puesto que desde el principio se distingue de otras historietas precisamente por encarar una obra de estructura cerrada, no reiterativa, que consta de introducción, nudo y desenlace; esto conforma lo que usualmente se llama *graphic novel*.

La relativa novedad de la historieta, que surge en su versión moderna a fines del s. XIX, está aparejada con una serie de los prejuiciosas tergiversaciones que al día de hoy la labor crítica aún se empeña en cuestionar: que las historietas son sólo para niños, o para adultos inmaduros; que los recursos que utiliza son limitados; que sólo tratan de superhéroes; que no son para mujeres; etc. El surgimiento y la popularidad de la novela gráfica ayuda a replantear estos conceptos, tanto por la utilización de recursos provenientes de la literatura como por la aplicación de otros que únicamente pueden darse en la historieta. Como expresión de los recursos propios del formato, *Watchmen* se sostiene mediante la correspondencia entre lo dicho y lo mostrado a partir de la técnica del montaje, siendo la primera página un ejemplo preciso de su funcionamiento; otro aspecto fundamental es la recursividad narrativa, mediante la utilización de *leitmotifs* tanto en texto como en imagen<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Se puede destacar la línea en diagonal sobre una figura circular (Wolk 2007:237), representada sobre todo mediante el *smiley badge* y el *Doomsday Clock*, que a su vez se multiplican en la recursividad de las máscaras y los relojes; también la pareja de Hiroshima, multiplicada en láminas de Rorschach, parejas, mariposas, etc. “There are single panels there, single images, that somehow kind of tie up the whole book” (Moore, en Kavanagh 2000)

Se podría estudiar la novela gráfica desde muchas perspectivas, pero nuestra aproximación es, sobre todo, desde su paratexto (Genette 2001). No surgen mayores inconvenientes a la hora de analizar paratextos editoriales como la cubierta o al asediar un paratexto negociado entre la editorial y el autor como sucede con el título de la obra, pero sí al encarar otros aspectos propios de la historieta, demasiado visibles como para ser percibidos. A lo largo de este trabajo se realizará un análisis comparatista del paratexto autoral de *Watchmen* con respecto a las fuentes utilizadas; a su vez, mediante el análisis del epitexto público y de los materiales pre-textuales incluidos tanto en la edición *Absolute* del tomo recopilatorio (Moore, Gibbons 2011) como en *Watching the Watchmen* (Gibbons 2008), se relacionarán la aparición y ubicación de los epígrafes en los doce episodios serializados originales con las condiciones materiales de producción.

El primer capítulo enfoca la errónea, a nuestro juicio, concepción de la historieta como género y no como formato; a su vez, intenta dilucidar cuál es la raíz de este equívoco conceptual, que asimismo forma parte del horizonte de expectativas que *Watchmen* quiebra desde el interior de la industria. En segunda instancia, intentar responder cuál es la pertenencia de una obra de ruptura como *Watchmen*, y de qué géneros participa y qué influencias confluyen para su realización.

El segundo capítulo analiza el paratexto en la historieta en general y en *Watchmen* en particular, los cuales indican la concepción de la figura de autor y la relación de la historieta con respecto a la literatura y a las otras artes, entre otras consideraciones. También son analizados los documentos suplementarios en tanto simulación extradiegética de elementos que usualmente forman parte del paratexto de una obra.

Finalmente, en el tercer capítulo nos dedicaremos a un análisis capítulo por capítulo de la obra, no a partir de su trama sino a través de los elementos paratextuales mencionados.

# 1. Género y Formato

## 1.1 Introducción

La historieta no es un género, y los superhéroes no son un formato. Hay que separar el binomio género-formato como si ambos términos fueran sinónimos; aunque tienen características en común, la confusión entre ambos se ha convertido en un obstáculo de la crítica especializada y no especializada.

Una historieta, o *comic*, es un formato narrativo que conjuga textos e imágenes por partes equivalentes; por consiguiente, sus posibilidades son infinitas. Una forma de señalar las variantes dentro del formato historieta es a partir del grado de secuencialidad que exista entre las viñetas de cada obra: en el humor gráfico la secuencialidad es nula o poca; en las novelas gráficas la secuencialidad es lo suficientemente larga como para poseer una introducción, nudo y desenlace. Entre ambos extremos se encuentra la historieta prototípica, usualmente con una secuencialidad de tipo iterativo, donde los relatos comienzan siempre desde el mismo punto de inicio por lo que no hay propiamente introducción o desenlace para el relato general que enmarca todos los episodios. En adelante serán referidos como *comics iterativos*, para distinguirlos del formato comic o historieta, que es referente entonces del conjunto conformado por el humor gráfico, la novela gráfica y el comic iterativo.

Consideramos aquí a los géneros como una variedad de estructuras temáticas; la mayoría de los que se utilizan en el formato historieta provienen de la literatura. Uno de los géneros más importantes mencionados en este trabajo es el de superhéroes, puesto que es uno de los pocos géneros surgidos originalmente desde el formato historieta y no desde la literatura.

Ambos tienen características en común: tanto los géneros como los formatos son motores creativos que influyen tanto en la elaboración como en la venta de historietas; juntos configuran un mismo proceso.

## 1.2 Formato

### 1.2.1 Formato e historia editorial de *Watchmen*

*Watchmen* es una historieta en doce capítulos de 32 páginas cada uno, divididos internamente en 26-28 páginas iniciales con una grilla usual de 9 viñetas, donde se encuentra la línea central de narración, y 4-6 páginas finales con ilustraciones de página completa, lo que aquí llamaremos documentos suplementarios<sup>2</sup>.

La obra fue publicada por DC Comics en doce episodios a lo largo de un año, de junio de 1986 al mismo mes de 1987; en adelante, serán referidos como los episodios serializados originales.

En septiembre de 1987 los doce episodios fueron publicados bajo un único tomo recopilatorio tanto por Warner, la empresa holding que había comprado a DC, como por Titan Books, una editorial independiente fundada por los dueños de la comiquería Forbidden Planet que publica muchos títulos de DC en Inglaterra. Este tomo recopilatorio ha sido reimpresso desde entonces, tanto en edición de tapa blanda (*TPB*), por *trade paperback*) como en edición de tapa dura.

En el 2005 DC lanzó la edición *Absolute Watchmen*, con páginas de mayor tamaño y 50 páginas de material adicional; asimismo, el coloreado fue remasterizado de forma digital por el colorista original, John Higgins, y todas las ediciones subsecuentes en *TPB* lo adaptaron.

Durante este trabajo, por tanto, se los distingue en tres grupos: los episodios serializados, el tomo recopilatorio original y el tomo recopilatorio actual. Es el único trabajo a la fecha que incluye todas las ediciones de la obra dentro de su corpus de análisis.

### 1.2.2 Novela Gráfica

En las últimas décadas surgió un término que generó gran adherencia: la *graphic novel*, de la que *Watchmen* se ha transformado en su principal referente. Más que inventarlo, el término describe un formato o un modo de producir obras. La denominación es arbitraria; la utilización de la palabra “novela” ha sido discutido en cuanto una novela gráfica ronda la cantidad de palabras de una *short story*. Otras

---

<sup>2</sup> Las citas de *Watchmen* pertenecientes a la grilla se indicarán con *c* más la indicación del capítulo en números romanos, junto con el número de página y viñeta (*e.g.* cV:1,2); las pertenecientes a los documentos suplementarios se indicarán de la misma forma, con *ds* como indicador (*e.g.* dsV:1).

opciones son *graphic story* (Bill Spicer 1960), *picture novella* (Seth 1996), o bien *álbum* (en la tradición europea)<sup>3</sup>.

El término *comic* también es arbitrario: surgió como referencia al humor gráfico, y perduró pese a que las historietas no contuvieran ningún elemento humorístico (Eisner 2002). *Graphic novel* no sólo es un eufemismo para adquirir un prestigio del cual el *comic* carece, sino que a su vez sus características formales se aproximan a las exigencias de la llamada “alta literatura”; lo que deviene, circularmente, en volver más prestigioso el formato. Por otro lado, sí es necesario distinguir diferentes tipos de historia dentro del *comic*; en ese sentido la novela gráfica se define por lo que no quiere ser.

El término *graphic novel* fue acuñado en 1964 por el editor Richard Kyle para referirse al *comic book* de larga extensión, aunque recién en 1976 el término apareció tanto en la página del título como en la sobrecubierta de una publicación, *Beyond Time and Again* de George Metzger (Eisner 2004). La génesis del término tal como se lo utiliza hoy corresponde a Will Eisner, quien por miedo a que le rechazaran la publicación de una historieta reemplazó “*comic book*” por “*graphic novel*”.

I called the president of Bantam Books in New York, who I knew had seen my work with *The Spirit*. Now, this was a very busy guy who didn't have much time to speak to you. So I called him and said, 'There's something I want to show you, something I think is very interesting.' He said, 'Yeah, well, what is it?' A little man in my head popped up and said, 'For Christ's sake, stupid, don't tell him it's a comic. He'll hang up on you.' So, I said, 'It's a graphic novel.' He said, 'Wow! That sounds interesting. Come on up.' Well, I did bring it up and he looked at it and looked at me through his reading glasses and said, 'This is a comic book, bring it to a smaller publisher,' which I did. At the time, I thought I had invented the term, but I discovered later that some guy thought about it a few years before I used the term. He had never used it successfully and had never intended it the way I did, which was to develop what I believe was viable literature in this medium.

(Eisner 2004)

El término ya había sido usado por varios autores, con variantes menores, aunque ninguno de modo programático; el caso más destacable es el de Lynd Ward, una artista de la década del ‘30 que realizaba *wordless novels* a través de grabados en madera (Wolk 2007:170). Eisner publicó *A Contract with God* con la leyenda “*graphic novel*” de manera visible; luego Igor Goldkind, asistente de marketing de Titan Books,

---

<sup>3</sup> En Argentina otros términos similares se usaban desde hacía tiempo para referirse a versiones en historietas de obras literarias; asimismo, en Europa y Japón, con diferentes tradiciones, se encaró desde temprano al *comic book* como un álbum con reglas similares a la novela gráfica.



utilizó el término elegido por Eisner como manera para ayudar a vender más ejemplares:

What I did was take the badge (today it's called a "brand") and explain it, contextualise it and sell it convincingly enough so that bookshop keepers, book distributors and the book trade would accept a new category of 'spine-fiction' on their bookshelves. The term "novel" is derived from the French 'nouvelle' or 'new'. Anything really, truly new, is certainly novel; stick a spine on something new and you can call it a novel if you care to.  
(Mackay 2005)

El dilema con el término es que, por otro lado, la novela gráfica viene a definir una obra que se aleja narrativamente del llamado comic. La diferencia más importante se refiere a su pretensión de totalidad.

Debido a su serialización, los comics suelen presentar un esquema iterativo (Eco 1995) donde una serie de acontecimientos se repiten según un esquema fijo, o sea que cada uno de los acontecimientos reanuda, con una especie de inicio virtual, el acontecimiento anterior, aunque ignorando el final del mismo. De vez en cuando ciertos elementos son absorbidos dentro del canon del personaje, lo cual contribuye a semejar una narración hacia adelante. Por tanto, los orígenes se formulan y reformulan, nadie suele envejecer y las muertes, por lo general, suelen ser transitorias<sup>4</sup>. Esta estructura está presente en la mayoría de historietas de superhéroes de las que Eisner quería alejarse (Eisner 2004).

En contraposición, una novela gráfica suele tener introducción, nudo y desenlace. En el caso de tener una o más continuaciones, éstas y la primera forman un arco argumental totalizador que funcionan narrativamente como una única obra; una repetición de la serialización por entregas de mitad del siglo XIX, utilizado para la primera publicación de obras como *The Pickwick Papers*, *Madame Bovary* y *Los hermanos Karamazov*. Este afán de totalidad implica objetivos narrativos opuestos al del *comic book*, y por ende puede utilizar recursos y estructuras de otra manera ausentes, como la muerte efectiva del protagonista o una estructura concéntrica.

Asked if "Watchmen" is a graphic novel, despite its original serialized presentation, Wein replied, "It was always designed to be twelve chapters of a finite story." He went on to explain many of the collected stories from ongoing titles are not "true to what a novel is." While those stories are "a slice of the ongoing history," a novel needs "a beginning, middle, end, and an overarching plot that starts and finishes in the space allotted to it."  
(Amaya 2004)

---

<sup>4</sup> "In mutant heaven there are no pearly gates, but instead revolving doors" (X-Factor #70)

A partir de estas definiciones, queda la duda si *A Contract with God* es efectivamente una novela gráfica. Los relatos que la integran no están relacionados entre sí más que periféricamente; en términos estructurales, recuerda más a un *Short Story Cycle* que a una novela. ¿La indicación paratextual alcanza para establecer una definición?

Desde el origen de la novela gráfica la presentación física del libro sufrió cambios. *Ronin* y *The Dark Knight Returns*, ambas de Frank Miller, inauguraron el mejoramiento de la calidad de impresión (Wolk 2004:174,176), en un intento de “sublimar el complejo de inferioridad” (Marín 2009:149). Dave Gibbons confesó en una entrevista, durante la publicación de la obra: “*I could be happier with the way it’s printed, and I think what with the success of Dark Knight if DC had their chance again, they’d make it a full-color like Dark Knight*” (Stewart 1987b:82)<sup>5</sup>. Recién en la nueva edición del tomo recopilatorio (Moore, Gibbons 2005) se cumplió el pedido del dibujante.

Otros elementos convencionales tanto del género de superhéroes como del formato historieta son los globos de pensamiento, las líneas de fuerza y las onomatopeyas de golpe, ausentes en *Watchmen* por ser considerados elementos artificiales de la narración, cercanos a la metalepsis.

And I think it also helps in the writing if there are no captions, nothing artificial, so that you get the idea “This isn’t being written, this isn’t being just drawn, this is happening”, and the more attention you draw to the graphic aspects of the page, the less you get involved in the actual story content.  
(Gibbons, en Coulthart 2006)

A partir de la publicación de *The Sandman*, una novela gráfica cargada de referencias literarias ayudó a consolidar el formato, en especial con la creación por parte de DC del sello Vertigo, “*suggested for mature readers*”<sup>6</sup>. Así como las publicaciones de DC están enfocadas a un público de todas las edades, las de Vertigo incluyen a menudo sexo y violencia explícitos, dentro de géneros discernibles como el crimen, el horror y la ciencia ficción dura.

Nuevamente, la novela gráfica se concibe a partir de un intento por distinguirse de la historieta a secas. El problema del término es que ahora, cuanto más prestigio

---

<sup>5</sup> Lo que, a excepción del color, no significa que *Watchmen* estuviera mal impreso: por el contrario, la edición original consistía en “36 páginas en papel Baxter, sin publicidad y al precio entonces alto de 1,50 dólares” (Marín 2009:54). Véase también Anexo II.

<sup>6</sup> No es poca la importancia de este peritexto editorial. “*Then DC, in response to evangelical pressure, slapped some of its titles with ‘Mature Readers Only’ labels. In response, Moore walked away from DC, from ‘mainstream comics’ and even from superheroes forever*” (Pappu 2000).

adquieren, cada vez más obras llevan esa etiqueta a pesar de no cumplir en nada con las características arriba expuestas. El término se aplica de forma retroactiva a obras que antes no eran consideradas de esa manera. Por ejemplo, en una página de DC Comics se puede descargar el “After Watchmen pamphlet”, donde se lee: “*We’ve listed the titles by category so you can find more graphic novels based on what you enjoyed most about WATCHMEN*” (DC Comics 2009). Entre ellas se encuentra “The Killing Joke”, una historieta de Batman guionada por Alan Moore que muy difícilmente pueda ser considerada como novela gráfica... a menos que el término sólo sirva para referirse a los comics considerados más maduros (Cullen 1987). El propio Moore manifiesta:

The thing that happened in the mid-'80s was that there were a couple of things out there that you could just about call a novel. You could just about call Maus a novel, you could probably just about call Watchmen [sic<sup>7</sup>] a novel, in terms of density, structure, size, scale, seriousness of theme, stuff like that. The problem is that "graphic novel" just came to mean "expensive comic book" and so what you'd get is people like DC Comics or Marvel comics - because "graphic novels" were getting some attention, they'd stick six issues of whatever worthless piece of crap they happened to be publishing lately under a glossy cover and call it The She-Hulk Graphic Novel, you know? It was that that I think tended to destroy any progress that comics might have made in the mid-'80s.  
(Moore, en Kavanagh 2000)

Las series limitadas no son, de por sí, novelas gráficas; tampoco cualquier comic que esté editado en un libro impreso de forma elegante. Es de esperar que en algún momento los autores que antes protestaban por la inclusión del concepto se quejen porque no es demasiado rígido.

### 1.3 Géneros

#### 1.3.1 Superhéroes

La excepción más notable la constituye el género de superhéroes, que surge junto a Superman durante la década del ‘30; por primera vez la historieta genera una tradición propia, que es exportada en vez de importada: que antes no estaba allí<sup>8</sup>. La

---

<sup>7</sup> De ahora en adelante todo título de obra que no se encuentre en cursiva dentro de una cita respetará la grafía original.

<sup>8</sup> *Watchmen* explicita sus orígenes y los del género: en la casa de Hollis Mason aparece el libro *Gladiator* de Philip Wylie, un precursor inmediato de Superman (cI:9,4). “*Siegel flatly denied that Wylie's novel had influenced him in any way [a pesar de que] the timing and striking similarities would seem to leave no doubt of Gladiator's role*” (Jones 2004:346).

consecuencia directa de esta innovación fue la asimilación del formato historieta al género superhéroes, como si fueran una misma y única cosa.

Se considera que los superhéroes son un género en sí mismo, el cual cobró autonomía al identificar sus propias reglas, sus propios clientes. Las obras pertenecen a un género no sólo por razones temáticas sino porque su mismo origen está resuelto por motivos tanto creativos como sobre todo corporativos de un nicho en particular del mercado. Es decir: el género de superhéroes ha generado su propio mercado, y todo lo que se origine dentro de ese mercado será etiquetado dentro de ese único género, incluso cuando temáticamente haya divergencias.

El género de superhéroes tiende, por su predominancia en el mercado, a destacar la presencia de sus elementos del género así como también a invisibilizar la existencia de elementos de otros géneros, que quedan descartados al realizar la clasificación de una obra.

El valor de ruptura de *Watchmen* radica en la cualidad de pertenecer a un género, tanto por razones temáticas como de mercado y, al mismo tiempo, gracias a una plena conciencia de sus fuentes, señalar las marcas (y límites) del género. Si los superhéroes del género usan capas en su vestuario, se señala lo impráctico y peligroso de éstas; si el vestuario mismo, en definitiva, de un superhéroe, suele ser una marca (en cuanto *brand*, marca registrada), entonces se señala cómo es el mismo superhéroe el que debe comercializar sus juguetes.

Originally we intended it to be a very superior superhero book, but by the time we were into it—issue 3 say<sup>9</sup>—it became clear to us that we could have done it without superheroes. The elements that we started to play up then were ones that were nothing to do with superheroics. The superheroes become icons, symbols of power...

(Moore, en Coulthart 2006)

*Watchmen*, al utilizar un mundo propio, le aporta la “*distancia crítica del fenómeno al ser presentados en un mundo ficcional diferente*” (Skoble 2005). Como parte de su ruptura, sólo dos personas tienen poderes sobrenaturales: el Dr. Manhattan, por un lado, que se parece más a un dios que a un superhéroe; por el otro, Robert Deschaines, tal como figura en las galeras del *New Frontiersman*, del que sólo se indica que era un médium fallecido cuya cabeza fue robada del cadáver (también se lo define

---

<sup>9</sup> La mención explícita al CIII debe recordar cómo toda decisión creativa está supeditada a los tiempos del mercado, y es de alguna medida exitosa en la medida en que lo revoluciona, en que de alguna manera no funciona como se había pensado sino que impone su propia regla.

como “*human sensitive*” cXI: 26,4 y “*human psychic*” cXII: 9,2). Nadie tiene poderes, pero quien los tiene modifica el mundo hasta hacerlo irreconocible. Se evita la palabra *superhero*; por el contrario, la opción habitual elegida para describir a sus protagonistas es “*customed heroes*”, con variaciones que incluyen “*masked*” y “*hooded*”.

Esta insistencia en lo oculto se corresponde con un elemento siempre presente en el género de superhéroes: la identidad secreta. La verdadera innovación del género consiste en la creación no de Superman sino Clark Kent (Feiffer 2003). En *Watchmen*, la *Keene Act* obliga a los superhéroes a retirarse y, sobre todo, develar su identidad: Ozymandias lo hace de manera pública y con fines de lucro; la identidad humana de Manhattan se devela luego de la muerte de su padre; la de Rorschach se revela al ser arrestado por la policía; el gobierno mantiene secreta la del Comedian hasta su muerte; Nite Owl es descubierto por la policía, aunque él y Laurie se fabrican una nueva identidad, lo cual en el código del género implica que se mantienen activos.

*Watchmen* se configura en torno a sus diferencias con el resto de productos del mercado, al mismo tiempo que triunfa precisamente por razones de mercado. “*At the time I think I had vain thoughts, thinking ‘Oh well, no-one’s going to be able to follow this, they’ll all just have to stop producing superhero comics and do something more rewarding with their lives’ but no*” (Moore, en Kavanagh 2000). La posibilidad de una obra de ser tan representativa como de ruptura permite que sobresalgan los elementos de los otros géneros que fueron postergados por el género dominante.

### **1.3.2 Ciencia Ficción**

Al ver por debajo del género, como a través de una costura rota, se destacan otros elementos antes invisibilizados. El género de superhéroes no se origina de la nada; en él se unen dos vertientes preexistentes: una de ellas es la ciencia ficción, término usado primigeniamente en 1929 y adoptado por la revista *Amazing* en 1932 gracias a los esfuerzos de Hugo Gernsback. Es precisamente en un fanzine llamado “*Science Fiction: The Advance Guard of Future Civilization*” donde los creadores de *Superman*, lectores de Gernsback, publican en 1933 el relato germinal que dará origen al personaje (Jones 2004:55; Capanna 2012).



**Imagen 1:** “The Reign of the Super-Man”

El rastro de la ciencia ficción es distinguible en *Superman*, cuyos poderes se explican a través de elementos presuntamente científicos (el efecto de la atmósfera terrestre en un alienígena), y cuyo apodo es “The Man of Tomorrow”. Esta tendencia crece aún más cuando en 1956, al comenzar lo que se llama la Edad Plateada de los comics, se reemplaza en la mayoría de los personajes todo indicio de magia por apariencia de científicidad; sobre todo, es usual el recurso del accidente nuclear<sup>10</sup>; ejemplos conocidos son *Spider-Man* o *The Incredible Hulk*.

En *Watchmen* la ciencia ficción es un modelo a seguir por los autores:

I think the thing that did me was when I stopped thinking of it as a superhero comic and started thinking of it as a Science Fiction comic. (...) That gave me a completely different outlook on it. It was a story based on hypothetical situations in which some of the characters effected the dress of others.

(Gibbons, en Coulthart 2006)

La primera edición en tomo recopilatorio también lo tenía en mente y se puede leer, en el lomo, “*Graphic Novel – Science Fiction*” (Moore, Gibbons 1987), como método de apelación a otro público lector que no sea únicamente el habitual del mercado. Esta indicación genérica desaparece luego de las ediciones futuras; quizás porque ya se había ganado su prestigio.

La cuestión con la ciencia ficción viene signada desde el nombre mismo de esta etiqueta, en la medida en la que si es ficción no puede ser ciencia. Uno de los epigrafiados en la obra, Albert Einstein, estaba preocupado por la demostración de uno de sus teoremas, argumentando que la ciencia debe ser probada, o de otra manera es,

---

<sup>10</sup> “All the nuclear superheroes that existed in comics previously have been ones who, by the great gift of radioactivity, suddenly find themselves not with leukaemia or some form of tumour, but with miraculous powers” (Moore, en Eno y Csawza 1988).

precisamente, ciencia ficción. La búsqueda de la ciencia ficción es la obtención de una verosimilitud de apariencia científica, y casi nunca realmente científica.

Por ejemplo, es habitual, y se encuentra también en *Watchmen*, la utilización de partículas subatómicas como los taquiones para darle verosimilitud científica a comunicaciones más rápidas que la luz (Coulthart 2006). La palabra taquión ha sido tan utilizada que forma parte de la llamada *technobabble*: palabras que parezcan científicas o pretendan científicidad (Capanna 2007:95).

La idea de que el ataque de una entidad sobrehumana uniría a la humanidad, superando la peligrosa tensión de la Guerra Fría, viene de la ciencia ficción; el monstruo cósmico, literalmente un pastiche, funciona como homenaje. Similar a Chtullu, recuerda las tapas de *Amazing* que inspiraron al género. No es casualidad, por tanto, que en su diseño participe un guionista de historieta.

### 1.3.3 Contrafáctico

El mundo presentado en las historietas de superhéroes es, en virtud a su naturaleza iterativa, ahistórico. Con el devenir histórico real, y con cada nueva versión de un personaje, el mundo ficcional se va adaptando a los cambios sociales y tecnológicos, como por ejemplo la incorporación de celulares o la ausencia de las Torres Gemelas en la New York de *Spider-Man*. Por el contrario, el mundo presentado en *Watchmen* se sostiene a partir de su historicidad, lo cual permite exhibir el crecimiento de los personajes en relación con el desarrollo del ambiente en el cual viven. Esta historicidad se corresponde con la real pero difiere en determinados puntos.

Este género es denominado *contrafáctico*, y consiste en un mundo alternativo a partir de un punto determinado del pasado donde un acontecimiento sucedió de forma diferente al real. Otro de los términos para denominar al género es el de *ucronía*, un tiempo inexistente o indeterminado, cuya etimología se corresponde con la *utopía* de Tomás Moro. En el caso de esta novela gráfica, la historia alternativa se puede resumir en una pregunta: “*What would have happened to us if costumed heroes had appeared in reality around the same time they appeared in the American Pop consciousness?*” (Pappu 2000).

Más específicamente, el *turning point* (o “punto Jonbar”<sup>11</sup>) de la historia alternativa en *Watchmen* lo produce la aparición de Manhattan en el ‘59, cuya existencia introduce una nueva realidad política y tecnológica. Estados Unidos, gracias a Manhattan, gana la guerra de Vietnam; el contrafáctico se transluce cuando The Comedian afirma que el país hubiera enloquecido de haber perdido la guerra. El primer signo del contrafáctico se encuentra en la segunda página de la novela, al encontrar una foto con el “*vice-president Ford*”. Gerald Ford nunca es presidente en el contrafáctico de *Watchmen* porque, como consecuencia de la victoria en Vietnam, Nixon accede a un tercer período (cIV:21,1), mientras que el *Watergate* tampoco sucede porque The Comedian asesina a Woodward y Bernstein, los periodistas responsables del caso (cIX:20,4).

La existencia de alguien con superpoderes como Manhattan permite cambios tecnológicos como los autos eléctricos, pero también cambios en la moda, como los trajes de doble hilera de botones (cIV:13,8). Otros cambios pueden ser más sutiles: la palabra *lesbian* nunca se menciona en *Watchmen*, aunque el término ya estaba establecido para la fecha de escritura de la obra, que siempre es referido como “*gay woman*” (cV:21,8 o SIX:4). Otro ejemplo será referido más abajo: el reemplazo de las historietas de superhéroes por las de piratas.

A diferencia de los comics iterativos, el contrafáctico en *Watchmen* permite observar la influencia de los personajes en el devenir histórico. La existencia de justicieros enmascarados, y más aún la de Manhattan, no pueden existir sino acompañadas por cambios sociales acordes.

### 1.3.4 Apocalíptico

El apocalíptico es, quizás, el género que mejor sabe reinventarse y persistir. Aunque su origen es mucho anterior, su nombre proviene del último libro de la Biblia, que en griego quiere decir revelación; también es llamado escatológico o del fin de los tiempos.

Actualmente, cuando no es parte de un texto religioso, la literatura apocalíptica suele ser considerada como un subgénero de la ciencia ficción. Su origen moderno

---

<sup>11</sup> El término está basado en el cuento “John Barr” (1952) de Jack Williamson, donde la elección del protagonista entre un imán y un pedrusco decide entre un futuro utópico y otro distópico.



puede encontrarse en la novela *The Last Man* de Mary Shelley, publicada en 1986, aunque la popularidad del género recién adquiere fuerza luego de fin la Segunda Guerra Mundial.

La bomba atómica que arrasó Hiroshima también produjo un boquete en las regiones subterráneas de la conciencia, como consecuencia del cual la victoria y la derrota, el enemigo y el yo, amenazaron con salir a la superficie. Ensombrecida por la bomba, la victoria resultaba concebible sólo en unas coordenadas muy limitadas, y así, con una actitud dubitativa muy poco americana, se tuvo que hacer frente a un enemigo que era difuso para ser situado cómodamente allende a las fronteras nacionales.  
(Engelhardt 1997:23)

La Guerra Fría, posnuclear, es el contexto fundamental donde transcurre *Watchmen*. A medida que el conflicto bipolar aumentaba, también crecía la posibilidad de una Tercera Guerra Mundial. La Guerra Fría, como período que va entre 1947 y 1989 se caracterizó por dos actitudes en las relaciones Este-Oeste: en primer lugar, la de “guerra fría” propiamente dicha, escalada armamentística (armas nucleares, armas biológicas, el programa conocido como “Star Wars”, etc.), escaramuzas localizadas y estado de alerta ante una confrontación inminente y final. Ejemplo de esta actitud es el período de posguerra hasta aproximadamente el fin de la guerra de Vietnam y posteriormente la Era Reagan. En segundo lugar, una política de coexistencia denominada *détente* producida particularmente hacia fines de la guerra de Vietnam.

En la historia contrafáctica presentada en *Watchmen*, la existencia de Manhattan suprime la actitud de *détente*, y los gobiernos practican la estrategia de la Destrucción Mutua asegurada (*MAD*), una doctrina basada en la autoconservación ante una guerra nuclear que cuenta con el apoyo de gran parte de la población, como sucede con el vendedor de diarios (cIII:1,1).



**Imagen 2:** detalle del cine catástrofe (cXII:3)

El apocalipsis parece inminente y así lo marca el *Doomsday Clock*, un ícono de existencia real creado en 1947 por el *Bulletin of the Atomic Scientists* de la Universidad de Chicago que simbólicamente advertía del peligro nuclear, y que figura en la contracubierta de los episodios serializados<sup>12</sup>. El mismo mensaje es el que comunica Walter Kovacs, disfrazado de “*prophet-of-doom sandwich-board-man*” (dsVI:3): “*The End is Nigh*”. Asimismo, abundan las referencias culturales: hay bandas de música llamadas *Pale Horse* y *Kristallnacht* y golosinas llamadas *Mmeltdown*. En cartelera se exhiben películas de cine catástrofe norteamericano de los años cincuenta como *The Day The Earth Stood Still*; la marquesina del cine está rota y se lee “*U-OPIA*”: una utopía incompleta, que irónicamente señala la distopía del sueño americano de posguerra.

### 1.3.5 Policial

La otra vertiente de la que proviene el género de superhéroes es el policial, cuyos protagonistas fueron denominados por esa época en el formato historieta como *Mystery Men*, para distinguirlos de los ya crecientes personajes con superpoderes. Batman es un buen ejemplo de cómo dentro del género superhéroes puede haber un prototipo de personaje estilo *Mystery Men*, en los cual los protagonistas carecían de poderes a excepción de sus artefactos; Batman es llamado el Detective, e incluso nació en una revista llamada *Detective Comics*.

*Watchmen* retoma esta tradición al presentar a la mayoría, casi la totalidad de sus personajes, como personas sin ningún tipo de poder. En este caso, si bien el caso del héroe sin poderes que construye sus propios artefactos es Nite Owl, el detective es sin duda alguna Rorschach; su diario funciona como la voz en off utilizada en el film *noir*.

Los epígrafes funcionan como pistas para realizar esta interpretación, como se verá más adelante. La trama misma, más allá de los *costumed heroes*, revela la naturaleza del policial dentro de *Watchmen*:

I suppose I was just thinking, “That’d be a good way to start a comic book: have a famous super-hero found dead.” As the mystery unraveled, we would be lead deeper and deeper into the real heart of this super-hero’s world, and show a reality that was very different to the general public image of the super-hero.

---

<sup>12</sup> El *Doomsday Clock* aún continúa en funcionamiento; al año 2012 se encuentra a cinco minutos de medianoche. Actualmente se puede consultar en <http://www.thebulletin.org/content/doomsday-clock/timeline>.

(Moore, en Cooke 2000)

En primer lugar, entonces, tenemos la víctima: The Comedian, cuyo cadáver es descubierto cuando se inicia la novela; no será la única víctima. La trama se moviliza a partir de la pesquisa de Rorschach por encontrar al supuesto asesino de enmascarados; como resume el primer epígrafe: “*At midnight, all the agents and the superhuman crew go out and round up everyone who knows more than they do*” (cI:26,8).

La máscara es sintomática del género: el lector suele saber quién está detrás del antifaz, sea un atlético playboy o un periodista temeroso, mientras que los personajes lo desconocen. Sin embargo, en el caso de *Watchmen* y de otras varias historias de superhéroes que contienen elementos policiales, la máscara es el símbolo de la identidad secreta, pero no como héroe sino como asesino. Inmediatamente a revelarse su identidad, los autores intercalan una entrevista periodística llamada “*After the Masquerade*” (dsXI); el epígrafe con el que finaliza el capítulo es asertivo y responde a la pregunta de todo policial: ¿quién? “*My name is Ozymandias*” (cXI:28,14).

A las lecturas anteriores pertenecientes al género apocalíptico se puede asignar una más: el nombre utilizado en inglés para el Apocalipsis es el *Book of Revelations*. ¿Qué título más apropiado para una trama de índole policial, salvo que en este caso no hay policías sino encapuchados? Pero si la resolución de la identidad del encapuchado primero, y del asesino luego, son resueltas, permanece un enigma, que recorre toda la novela y se formula por primera vez de forma completa en el epígrafe final: “*Who watches the watchmen?*”. Ésa es la pregunta más importante, pero permanece irresuelta: *Watchmen*, en ese caso, sería un enigma sin solución.

## 2. Paratexto

### 2.1 Introducción

No resulta sencillo trabajar con el paratexto de una historieta. Si por definición los elementos paratextuales se encuentran en un terreno fronterizo entre el afuera y el adentro de una obra, como parte de una historieta esa frontera o borde se vuelve aún más difuso.

El texto raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero en todo caso lo rodean y lo prolongan, precisamente por presentarlo, en el sentido habitual de la palabra, también en su sentido más fuerte: por darle presencia, por asegurar su existencia en el mundo, su “recepción” y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro.

(Genette 2001:9)

Genette divide el paratexto según su tipo. La primera categoría es el peritexto, tanto editorial como autoral, cuyos elementos se ubican alrededor del texto: títulos, prefacios, epígrafes, el nombre del autor. La segunda categoría es el epitexto, cuyos elementos están en principio en el exterior del libro, y pueden ser públicos, como entrevistas y conversaciones, o bien privados, como diarios íntimos y correspondencia.

Cuando se tratan específicamente las ilustraciones de un texto, la lectura más sencilla asignaría a las ilustraciones una función paratextual. En algunos casos así sucede: la cubierta de un libro, por lo general ilustrada, es parte del peritexto editorial. Sin embargo, la historieta escapa de este encasillamiento. Una historieta es un discurso cuyo texto no puede leerse en voz alta sin perder su sentido o continuidad, porque las ilustraciones son parte fundamental de la narración. La narración se efectúa mediante la tensión entre la imagen y palabra, así como también entre imagen e imagen: los marcos llamados *gutters* señalan la separación entre una viñeta y la siguiente, y entre cada una se produce un salto hacia delante. Resulta necesario entonces definir un texto-historieta, abarcador tanto de texto como de imagen.

La más de las veces, el paratexto es un texto: si aún no es el texto, al menos ya es texto. Pero es necesario tener en cuenta el valor paratextual que pueden ostentar otros tipos de manifestaciones icónicas (ilustraciones), materiales (todo

lo que procede, por ejemplo, de la elección tipográfica, a menudo muy significativa en la composición de un libro) o puramente factuales. (Genette 2001:12)

A partir de esta separación, la ilustración contenida en una viñeta que conforma al texto-historieta no forma parte del paratexto puesto que es parte esencial de la narración; no puede decirse lo mismo de la cubierta, pese a consistir también en una ilustración, que sí se encuadraría dentro de las categorías de paratexto propuestas por Genette. El texto contenido en una viñeta no forma parte del paratexto, pero sí el uso de distintos estilos tipográficos para las burbujas de diálogo y cuadros de texto, a fin de diferenciar secuencias narrativas yuxtapuestas a través de diferentes recursos: distintos narradores, subgéneros como el diario íntimo, analepsis, prolepsis, etc. Para el caso de *Watchmen*, el discurso del vigilante Rorschach es representado con marcaciones tipográficas diferentes según se trate, por ejemplo, de anotaciones en su diario personal o bien si tiene la máscara puesta al hablar. Estos elementos son parte del aparato que rodea a la narración del texto-historieta, a la vez que sugieren interpretaciones precisas. Una convención del formato consiste en utilizar mayúsculas y resaltar en negrita determinadas palabras de los globos de diálogo y cuadros de texto; el énfasis funciona como un recurso paratextual más. Por el contrario, cuando se representa un texto metadieético como un periódico o una historieta estos carecen del resaltado puesto que simula las mismas convenciones que los discursos imitados. Si bien en el plano de fondo de cada viñeta aparecen muchos titulares de libros o periódicos, carteles, etc., (e.g. cX:5,4), estas inscripciones no deben ser consideradas paratextuales; sí los títulos y los epígrafes incluidos al comienzo y final de cada capítulo, respectivamente, ya que son en efecto lo que rodea al texto-historieta.

En este capítulo y el siguiente se analizará el paratexto de los episodios serializados originales serializadas y los tomos recopilatorios, donde se inscriben las indicaciones de autor (2.2), las cubiertas y portadas (2.3), los títulos y epígrafes (2.4) y los documentos suplementarios (2.5), entre otros elementos.

## **2.2 Indicaciones de autor y derechos de autoría**

La noción de autor en el ámbito de la historieta norteamericana no existía hasta la divulgación de los comics de autor provenientes de Europa durante los años sesenta. Hasta entonces los comics, como postuló Foucault para los textos literarios durante la

Edad Media, eran “*recibidos, puestos en circulación, valorados, sin que se planteara la cuestión de su autor*” (Foucault 1969:47). Los superhéroes eran propiedad comercial e intelectual de las editoriales; sólo en muy pocos casos trascendía quién los había creado, es decir, concebido *ex nihilo*. Shuster y Siegel tardaron décadas en litigios judiciales para aparecer como creadores de *Superman*; *Batman* figuraba como creación de Bob Kane pero no por su coautor Bill Finger, así como *Spider-Man* circulaba como creación de Stan Lee pero no de Steve Ditko. La aparición del nombre del autor en la cubierta de la historieta implica no sólo su autoría sino también la obtención del rédito económico correspondiente.

Esta serie de omisiones y reivindicaciones, que aún continúa, corre en paralelo a la de los artistas que guionan y dibujan las historietas, una vez alejados los creadores originales de la editorial dueña de los derechos. Sólo a partir de figuras como Moore o Frank Miller se establece una demanda de historietas a cargo de un autor determinado; las editoriales pasan a explotar como recurso publicitario a sus autores: se vuelven motivo para comprar una historieta.

Resulta aún más complicado si consideramos que una historieta está a cargo de varios artistas; sin contar a los editores, que han sido determinantes para la historia del género de superhéroes. Por lo general se distinguen dos modos de producción de una historieta: el de un guionista que asimismo es ilustrador o bien el de un guionista junto a un dibujante.

*Watchmen* es un caso paradigmático en cuanto Moore es uno de los casos más resonantes de guionista separado del rol de dibujante durante toda su obra. Aunque Moore y Gibbons en varias ocasiones mencionan a la novela como un trabajo tripartito que incluye al colorista Higgins (Gaiman 1987:83, Gibbons 2008), éste aparece en la portada pero no en la cubierta, donde sólo aparecen los dos primeros porque ellos cumplen las funciones principales de guión y dibujo. Las funciones secundarias son llevadas a cabo por el colorista, el entintador y el letrista, también llamado rotulador. Suele suceder que alguna de estas funciones sea cumplida por uno de los encargados de las dos principales. Por ejemplo: en el detalle sobre los autores ubicado en la portada bajo el nombre de Gibbons se especifica tanto ilustrador como letrista. El reconocimiento es necesario puesto que diseñó las diferentes tipografías que aparecen

en la obra, cada una con sus usos y particularidades, como se observó en el apartado anterior<sup>13</sup>.

Pese a haber sido relegados en lo que respecta a derechos de autor, Moore y Gibbons han logrado consolidar sus nombres como marca de autor. La popularidad de *Watchmen* permite rastrear en el material epitextual público los porcentajes por regalías, que en otras obras serían imposibles de conocer.

Como escritor solamente, Alan recibía el dos por ciento del precio de cubierta siempre que se vendieran, en aquella época, más de cien mil copias. “Pero como creador, recibirías el uno por ciento del precio de cubierta a partir del primer ejemplar vendido”. Gibbons y él eran los creadores, recibirían *royalties* como escritor y dibujante por ser la gente que hacía el trabajo. Era mejor para ellos y, creo, mejor para el proyecto.  
(Giordano, en Marín 2009:45)

En primer lugar, se destaca la importancia de haber creado los personajes desde cero en vez de haber utilizado los de Charlton, como se tenía previsto originalmente. Las cifras plantean la diferencia no sólo entre creador y guionista, sino también entre ambos con respecto a la editorial propietaria de los personajes<sup>14</sup>. Cuando se estaban terminando de publicar los episodios serializados originales, Moore afirmó que una vez que *Watchmen* estuviera finalizado y los personajes no se utilizaran por un año, los derechos absolutos serían de ellos en calidad de autores (Gaiman 1987); no obstante, a la fecha DC Comics continúa reeditando *Watchmen*, lo cual “*impide que los derechos absolutos de la serie reviertan en sus creadores, mientras la editorial puede a su vez seguir explotando el merchandising al que Moore y Gibbons no tienen derecho*” (Marín 2009:149). Esta desventaja de los autores frente a las editoriales es una de las causas por las cuales Moore dejó de publicar en DC.

We got eight per cent between us for Watchmen. That eight per cent bought this house, the car, the worthless broken-down CD player in the corner and all the rest of it. For a while you're dazzled by this shower of money you find yourself in... you think 'this is wonderful, I've got more money than I've ever had in my life! What kind people they are to give us all these royalty cheques.' And then you think hang on, eight per cent from a hundred per cent leaves ninety two per cent. And that, as far as we can see, DC have taken as payment for editing mistakes into Watchmen and getting it to the printer on time. In one instance they cut up balloons, leaving a word out so it no longer makes any sense. I don't want to get into an embittered rant, but we're barely getting anything from the merchandising. What we do get is a fraction.

---

<sup>13</sup> Sería un error considerar que la tipografía sólo es importante en historietas, cuando en los textos literarios estamos acostumbrados, como lectores, a identificar distintos tipos de discurso según estén en cursiva, mayúsculas, negrita, etc.

<sup>14</sup> Para una cantidad estimativa de ejemplares vendidos durante la publicación original véase el **Anexo II**.

(Moore, en Eno y Csawza 1988)

DC ha prometido, desde la publicación original y con más fuerza en los últimos meses de 2011, el lanzamiento de precuelas y/o secuelas de *Watchmen*, para las cuales se necesita la aprobación de los autores. DC les ofreció los derechos absolutos de la obra a cambio de que las hagan ellos, pero Moore se ha negado puesto que éstas se oponen a la naturaleza cerrada de la obra. “*If [DC Comics] said that 10 years ago, when I asked them for that, then yeah it might have worked. But these days I don’t want Watchmen back. Certainly, I don’t want it back under those kinds of terms*” (Moore, en Thill 2010). En la edición de *Watching the Watchmen* de Gibbons, que cuenta con imágenes originales así como reproducciones facsimilares de la novela, no figura el permiso de reproducción de Moore sino únicamente de DC Comics.

De este modo, por un lado, en las últimas décadas se estableció no sólo al personaje sino también al autor como marca presente en la portada que fomenta la comercialización de la obra; por otro lado, gracias al abundante material epitextual que como caso insólito genera *Watchmen*, es posible observar que este crecimiento en la figura de autor se construye a pesar de las condiciones de producción y regalías propuestas por las grandes casas editoriales.

### 2.3 Cubiertas y portadas

Las cubiertas de los episodios serializados, que en el tomo recopilatorio funcionan como portada de cada capítulo, presentan el título, esto es: la marca, de la obra de costado, a diferencia de la convención usual del formato.

As the series was to be sold directly to comic book specialty stores, it occurred to me that was no need for the title logo to run across the top of the cover, since such stores racked books along shelves rather than in the traditional upright spinners. The “sideways” logo met with some resistance from DC but, as with practically everything about the series, they let us follow our own lead.  
(Gibbons 2008:36)

Cada cubierta/portada presenta una imagen que consiste en un *close up* de la primera viñeta de la primera página; de esta manera la portada pasa a ser una “viñeta cero”, en vez de la convencional “viñeta perdida” (Marín 2009:118-9). El *close up* es de tal magnitud que muchas veces la imagen pierde su remisión con respecto al contexto de aparición de la misma imagen dentro de la historieta. Asimismo, lo que suele aparecer



en la primera viñeta aparece también en la última viñeta de cada capítulo. El tomo recopilatorio (*TPB*) presenta otro estilo de cubierta, aunque en una de las ediciones se mantiene el *close up*: esta vez de la portada del primer capítulo.

DC could see what we were doing, that we were trying to produce a package that looked radical, that was maybe going to interest people who weren't interested in comics, that you could put out in Waldenbooks or something like that and people would say: "Oh, this doesn't look like a comic. I'll buy it"- [...] It was Alan's idea to take it a bit further and make each cover the first panel of the story.

(Gibbons, en Stewart 1987b:81)

La contracubierta de los episodios originales exhibían en su borde inferior el *Doomsday Clock*; con cada episodio la contracubierta se cubre progresivamente de sangre hasta alcanzar el reloj, mientras que las agujas están cada vez más cerca de la medianoche, como referencia al fin del tiempo: el apocalipsis; la novela transcurre durante 1985, cuando se producía una escalada en la carrera armamentística entre las potencias y el *Doomsday Clock* estaba apenas a tres minutos de medianoche. En el tomo recopilatorio las contracubiertas pasan a ser contraportadas de cada capítulo, esta vez ubicadas en una página verso.

Otro elemento paratextual significativo dentro del formato es la fecha de cubierta, ligada a las condiciones de circulación de la historieta. La mayoría de los comics incluyen una fecha de cubierta, que pocas veces es la fecha real de publicación. La fecha de cubierta suele estar adelantada hasta varios meses, pero no obstante es la fecha que se utiliza de referencia; a modo de ejemplo, el primer número de *Watchmen* está fechado en septiembre de 1986 cuando salió en junio de ese mismo año. Esta tradición se debe a la época cuando las historietas no se conseguían a través del mercado directo, como comiquerías, sino a través de kioscos de diarios: como la fecha de cubierta indicaba cuándo se debía remover el ejemplar del negocio, se procedía a adelantar esta fecha para que estuvieran más tiempo a la venta. En la época de publicación de *Watchmen* la brecha era de cuatro meses; desde 1989 hasta la actualidad, luego de popularizarse el mercado directo, la brecha se redujo a dos meses (Voiles 2004)<sup>15</sup>.

En el lomo del primer tomo recopilatorio (Moore, Gibbons 1987) puede leerse "*Graphic novel / Science fiction*", inscripción tanto de un tipo de formato como de un

---

<sup>15</sup> Para consultar las fechas reales de publicación de *Watchmen* véase el **Anexo I**.

género que desaparece en ediciones posteriores<sup>16</sup>. En el peritexto de la cubierta y la contracubierta del tomo recopilatorio se evidencian las posiciones simbólicas donde se ubica la novela: con respecto de las demás novelas gráficas, como también con respecto de las obras literarias o artísticas en general.

Este posicionamiento se realiza, en primer lugar, por medio de la mención de las distinciones recibidas: “*Winner of the Hugo Award*” y “*One of TIME Magazine’s 100 Best Novels*”. Éstas aparecen sin ninguna nota aclaratoria. *Watchmen* ganó dentro de la categoría *Other Forms* del *Hugo Award*, dedicado a la ciencia ficción y fantástico; por otra parte, la revista *Time* lo incluyó en un compendio de las mejores novelas en inglés, pero solamente del período que va entre 1923 al 2005, en el cual *Watchmen* es la única historieta seleccionada<sup>17</sup>. Ambas referencias en la contracubiertas, al omitir su carácter restringido, generalizan el capital simbólico de la obra. En segundo lugar, mediante la reproducción de extractos de material epitextual: “*Piece of fiction*”, “*Masterwork*”, “*The greatest piece of popular fiction*”, etc., extraídos de reseñas de medios renombrados como *Rolling Stone*, *New York Times Book Review*, *USA Today* y el co-creador de la serie de televisión *LOST*<sup>18</sup>. Por último, también a través del peritexto editorial: “*This is the book that changed an industry and challenged a medium. If you’ve never read a graphic novel, start with WATCHMEN. And even if you have, it’s time to read it again*” (Moore, Gibbons 2005).

En estos elementos prima la ponderación de un capital simbólico para provecho de aquello que se menciona en la leyenda de contratapa: la industria y el medio; asimismo, a través de estas inscripciones peritextuales alógrafas se incorpora la noción de *graphic novel*, desarrollada en 1.2.2.

## 2.4 Títulos y epígrafes

---

<sup>16</sup> *From Hell* de Moore y Campbell (2011) repite este tipo de indicación: “*Graphic Novel / Crime Noir / Horror*”.

<sup>17</sup> El episodio de *The Sandman* #19, “*A Midsummer’s Night Dream*”, ganó el premio por Best Short Fiction del *World Fantasy Award* de 1991. Como circula una historia por la cual las reglas fueron cambiadas para prevenir que otro comic pueda ganar el premio, la página oficial del premio indica: “*Comics are eligible in the Special Award Professional category. We never made a change in the rules*”. No obstante, Neil Gaiman y Charles Vess ganaron el premio por Short Fiction y no por la categoría Special Award Professional.

<sup>18</sup> Para más detalle sobre las deudas de *LOST* con *Watchmen*, véase Marín 2009.

Cada capítulo o episodio serializado de la obra posee un título propio, o intertítulo, que se ubica en las primeras páginas; cada uno de estos títulos surge de la cita peritextual utilizada como epígrafe junto a la última viñeta al final del capítulo respectivo. Lo mismo sucede con la obra completa, cuyo título se desprende de un epígrafe ubicado al final de la misma.



**Imagen 3:** detalle del epígrafe en el tomo recopilatorio (cI:26,8)

La etimología de la palabra *epígrafe* chocaría en principio con esta utilización, puesto que en *Watchmen* se encuentran al final del texto-historieta y no por encima<sup>19</sup>. No obstante, prevalece una definición por uso del concepto; en todo caso, son epígrafes metágrafos (Genette, 2001:127).

La disposición se repite a lo largo de la obra: cada cita está contenida dentro de un recuadro negro que ocupa el lugar de la última viñeta de la grilla; el color puede cambiar según la continuidad gráfica de la viñeta anterior. Como argumenta Genette, “*El epígrafe al comienzo está, para el lector, a merced de su relación con el texto, el epígrafe final, después de la lectura del texto, es de una significación evidente y más conclusiva: es la palabra final, aunque se trate de la palabra de otro*” (2001:127). Más adelante, en el análisis del paratexto del cXI se podrá encontrar una posible justificación de esta ubicación.

Genette señala varios funcionamientos de los epígrafes: como comentario del título; como comentario del texto; como padrinazgo indirecto. En ocasiones, funciona como un contraejemplo irónico. Dada la utilización de fragmentos de los epígrafes como títulos de los capítulos se puede afirmar sin dudas su función como anexo justificativo del título; veremos luego si también lo son del texto-historieta. Sobre la última función mencionada, cabe recordar:

<sup>19</sup> Por otro lado, *γραφος* en griego significa tanto escritura como dibujo.

El más poderoso gesto oblicuo del epígrafe tiene que ver con su simple presencia, cualquiera que ella sea: es el efecto-epígrafe. La presencia o ausencia de un epígrafe es signo, con pocas fracciones de error, de la época del género o de la tendencia de un escritor. [...] El epígrafe es un signo (que se quiere *índice*) de cultura, de intelectualidad por él elige sus pares y su lugar en el Panteón. (Genette 2001:136)

La elección de un epígrafe trasciende la mera cita; por el contrario, traza una relación entre la obra de la que proviene el fragmento y la obra que lo contiene; lo que Genette llama la tercera función del epígrafe (2001:134). En uno de los epígrafes de *Watchmen* consiste en una cita apócrifa; es posible que, si Genette hubiera conocido el caso, lo hubiese incluido bajo la costumbre inglesa de inventar citas apócrifas (Genette 2001:125). Pero no hay que olvidar que el epígrafe también puede ser “*auténtico pero inexacto, ya sea que cite erróneamente de memoria o que desee adaptar la cita a su contexto o cualquier otro caso, en tanto intermediario fiel*” (Genette 2001:129). Por tanto, cuando Genette menciona como propósito esencial del epígrafe remarcar “*la identidad del autor y el efecto de garantía indirecta que su presencia determina*” (2001:135)<sup>20</sup>, es posible extenderlo a la identidad no sólo de un autor sino a la identidad de una obra en su conjunto, de un método, de un programa: el epígrafe como manifiesto.

De esta forma *Watchmen* sería una de las primeras obras del formato comic en apropiarse de los mecanismos de legitimación propios de la literatura. En una entrevista, Neil Gaiman le preguntó a Moore qué se le había ocurrido primero, la cita y el título o la escritura del capítulo:

What we do is think of the actual story and what's in it and then try and come up with a quote that's appropriate, and then when we've got the appropriate quote I write the script, and write in lots more bits that are appropriate to the quote to bring it more into the center of the story. (Moore, en Gaiman 1987:87)

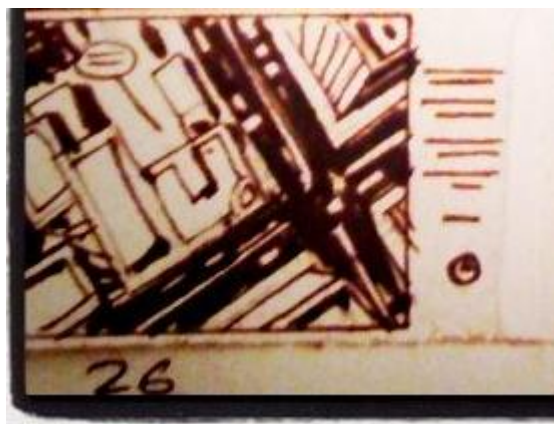
Gaiman sabe de antemano la respuesta a su pregunta, pues fue él quien aportó varios de los epígrafes utilizados en *Watchmen*, como se verá en el análisis del cVII y cVIII. Genette afirma que en este tipo de casos funciona una cuestión de derecho y no de hecho: “*Si una tercera persona encontró o eligió el epígrafe para el autor, no se le atribuye la responsabilidad; el epigrafista es el autor del libro que aceptó la sugerencia y la asumió plenamente*” (Genette 2001:131).

Los epígrafes aparecerán en los episodios serializados recién desde el cIV con la posterior excepción del cIX. ¿A qué se debe esta ausencia? En primer lugar se puede

---

<sup>20</sup> Lo mismo se aplica a los nombres de varios personajes: Blake, Ozymandias, Milton, Moloch.

hipotetizar que los epígrafes fueron ideados luego de la publicación de los primeros episodios serializados, en base a la brevedad de los tiempos de producción que la industria del comic les exige a sus autores. No obstante, la inspección de los materiales pre-redaccionales evidencia que la cita figura en anotaciones tempranas y luego en las miniaturas previas a la ilustración.



**Imagen 4:** detalle de viñeta pre-redaccional (Gibbons, 2008:69,85)

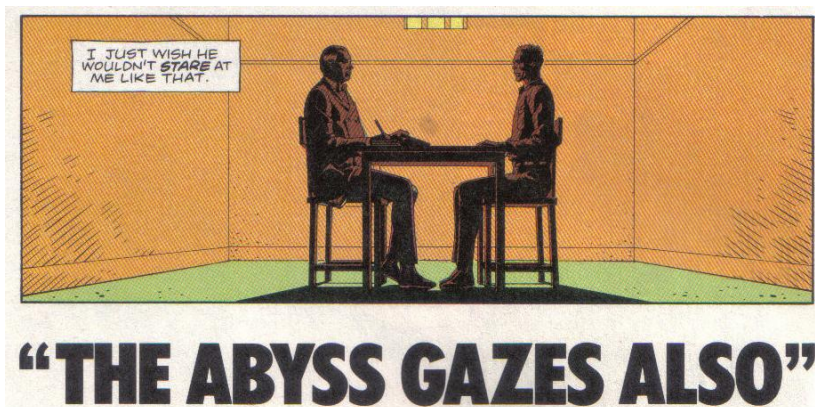
Then there's the little quotes at the end of the episodes that didn't get into the first issues, but now they're running OK and tying the whole story in with a quote. [...] The rest of the issues will all have the proper quote at the end. (Gaiman 1987:87)

Cabe hipotetizar que no habrían conseguido los derechos de reproducción hasta avanzada la publicación de la serie, siendo el apartado legal al comienzo de la obra una prueba explícita del rigor jurídico con el que trabajaba la editorial; esto parece comprobarse cuando Moore afirma: “DC didn't get the quote cleared in time to use it” (Stewart 1987a:93). Como correlato de esta ausencia, en las entrevistas previas al tomo recopilatorio original Moore debe explicar de dónde provienen los títulos; los mismos, sin su correspondiente cita y autor, oscurecen la función por la cual fueron ideados.



**Imagen 5:** detalle de la ausencia de epígrafe en el episodio serializado (cVIII:28,8)

El fragmento utilizado como título del primer capítulo figura con comillas en la edición serializada. Las comillas son un signo que no debe pasar inadvertido: su uso implica un extrañamiento que excede a la función de cita. Si se asimila el fragmento como título no es por sus comillas sino gracias a la distinción tipográfica de mayor puntaje y en mayúsculas. Esta práctica se extiende desde el inicio hasta el cVII, con la excepción del cIV y cV, para desaparecer definitivamente del cVIII en adelante. En el tomo recopilatorio no hay entrecomillado en ningún título. La respuesta a la presencia de comillas en el título en la publicación serializada puede justificarse precisamente con la ausencia de los epígrafes proyectados, los cuales recién comenzaron a incluirse en el cIV. Ante esta ausencia es posible que quisiera remarcarse la aparición de un discurso por defecto ajeno al texto, es decir, referido.



**Imagen 6:** detalle del uso de comillas en el episodio serializado (cVI:2,1)

Es menester señalar de antemano que desde el primer tomo recopilatorio figura un anexo legal con los derechos de reproducción de las citas. Sólo figuran aquellos fragmentos que aún deben pagar regalías: todas las canciones citadas y el poema “Hallowe’ en” de Eleanor Farjeon. En la publicación original esta aclaración legal sólo figura en el último episodio serializado, con el detalle de los derechos de autor de la canción que sirve de epígrafe.

## 2.5 Documentos suplementarios

Aunque los documentos ficcionales suplementarios conforman un elemento rupturista dentro de los parámetros del formato comic, no han sido analizados de manera exhaustiva hasta el momento; es necesario entonces consignar el desarrollo y la recepción de estos documentos, como también distinguir la forma discursiva que cada uno de ellos propone independientemente del capítulo que conforma.

Estos materiales, que acompañan el final de cada capítulo, emulan en su disposición gráfica diferentes documentos que pretenden ser identificados como determinados tipos textuales: autobiografías, periódicos, reportes policiales, etc. Durante la obra se encuentran referenciados de forma intradiegetica tanto directa como indirectamente (Van Ness, 2010:64). En algunos casos sólo se los menciona; en muchas ocasiones aparecen como objetos dentro de la obra; por ejemplo, el artículo ornitológico es mencionado por su autor (cVII:11,6), mientras que el expediente de Rorschach en cambio es leído por el psiquiatra a lo largo de varios capítulos (cVI:1,3).

En el presente análisis serán referidos como *documentos suplementarios*, siguiendo la terminología utilizada por Marín (2009:136), y de acuerdo con las postulaciones de Derrida en torno a la lógica del suplemento<sup>21</sup>. No hay un nombre designado para estos documentos; el término utilizado es tan arbitrario como otros. Como opciones relevantes se puede mencionar *expository materials* (Van Ness 2010:30), o *back-up features* (Moore, en Stewart 1987a:90), *issue's text features* (Gibbons 2008:39); estos últimos tienen la legitimidad que le otorgan los autores, pero presentan otras desventajas.

Una de las razones por las cuales cuesta denominarlos es por la insistencia en identificarlos como texto. Es claro que al poseer menos ilustraciones que el resto de la entrega que los incluye, significa menos trabajo del dibujante y más del guionista. No obstante, al momento de analizar una historieta, la mayoría de los documentos suplementarios son imágenes que en todo caso encapsulan textos e ilustraciones; por tanto, aunque periféricos, son parte del texto-historieta.

A lo largo de la obra, los documentos suplementarios sirven para ahondar en la vida y las motivaciones de los personajes, casi siempre superponiéndose de manera paródica al capítulo en viñetas. Gracias a la publicación de los materiales pre-textuales se puede constatar que originalmente el espacio que ocupan los documentos suplementarios estaba destinado para cartas:

As far as the text pages on the inside front and back cover go, assuming letters won't start coming in until #3 or 4, Dave and I would like to use the space for the first three issues to present illustrated excerpts from the fictional

---

<sup>21</sup> Derrida cuestiona la lógica de lo suplementario como elemento anexado a un original o centro, en tanto parte de una concepción binarista donde el suplemento tendría un valor extra y aditivo, y por ello vinculado al defecto, al mal, al retardo. Por el contrario, la lógica del suplemento es para Derrida sorprendente, transgresiva y la que invierte (*renversante*), en tanto pensada originalmente como prótesis muestra que la verdad del adentro es (en) el afuera en el que se exterioriza. La lógica oposicional, adentro-afuera, se vuelve redundante. Bajo esta lógica del suplemento, el archivo y el documento suplementario entregan otro significado, otra herencia al original al ubicarlo en otra parte.

autobiography of Hollis Mason; “Under the Hood”. This will fill in the fine points of the background in an interesting and unusual way.  
(Gibbons 2008:66)

El material epitextual público muestra que, en su origen, ese espacio estaba destinado para la publicación de las cartas de lectores luego de los tres primeros episodios serializados (Sterling 2009), proyecto que finalmente no se llevó a cabo ante la emergencia de los documentos suplementarios.

Wein’s major contribution to the project was the suggestion of the extra story material at the end of each issue. “We really couldn’t sell those books to the advertisers, so we found ourselves with an extra eight or nine pages to fill that were going to be filled with ads,” he explained. “Initially, they said we’d fill it with house ads and a longer letter column.” Wein felt that approach would not be fair to anyone who wrote in during the last four issues of the run, as the production on those books would be complete before the letters arrived at DC. “Since we have these pages to fill, we can fill them with something that helps gives you back-story.”  
(Amaya 2008)

Ese espacio para el correo de lectores siempre fue la gran arena de discusión para las obras del formato historieta; a mayor popularidad, más cartas recibidas. *Watchmen*, que fue extremadamente popular desde su primera publicación serializada, al carecer del espacio para cartas fue discutida en el correo de lectores de otras historietas de DC. Esta instancia le da a *Watchmen* un aislamiento de la obra con respecto al lectorado, que emula el gesto ajeno al lector supuestamente propio de la “alta literatura”.

Otro aporte que realizan los documentos suplementarios es poner en duda la existencia de un *narrador extradiegético* (cf. Genette 1989). Mientras que, por ejemplo, los epígrafes son claramente extradiegéticos, y paratextos peritextuales en tanto una entrada a la obra, los documentos suplementarios se construyen desde la simulación de condiciones extradiegéticas, por tanto paratextuales, pero que en realidad son metadiegticas.

Un elemento a tener en cuenta son los clips impresos que “adjuntan” notas a las páginas de los documentos. En general, estas notas detallan derechos de reproducción. La nota se enuncia desde un “Nosotros” cuya identidad es imposible de identificar: puede referir a los autores; a una corporación (DC, por ejemplo); puede ser un caso de plural mayestático para un narrador extradiegético; o de un personaje intradiegtico que ha reunido todos los materiales.





**Imagen 7:** detalle de la nota adjunta en el episodio serializado (dsV:4)

Sí es claro que este “Nosotros” está sujeto a las leyes de copyright (Van Ness, 2010:61). El narrador de *Watchmen*, sea cual sea, presta atención a los procesos de producción y difusión literarias; esta lectura se avala cuando los personajes asumen los diferentes roles de estos procesos durante la diégesis: autores de diarios íntimos o de publicaciones formales, editores, correctores de prueba, vendedores, lectores. Los personajes son agentes de la creación literaria.

Como característica principal se puede distinguir, por un lado, la necesidad de los documentos suplementarios para completar los puntos oscuros de la trama; por el otro, el grado de verosimilitud con el que están contruidos: siempre representan diferentes etapas del proceso de publicación, con la exhibición de sus imperfecciones (la cinta adhesiva en dsVIII, el papel roto en dsIX). Al mismo tiempo pueden distinguirse como parte de un comic, puesto que si se incluyera uno de los documentos suplementarios en una obra literaria, se distinguiría como historieta debido a que consiste no en texto puro sino en texto-historieta.

### 3. Uso de los elementos paratextuales en *Watchmen*

#### 3.0 Introducción

En este apartado realizaremos un análisis de los capítulos de *Watchmen* a partir de sus elementos paratextuales. Los capítulos se presentan encabezados por el intertítulo y el epígrafe que corresponde a cada caso. Se especificará el uso de estos elementos con respecto al episodio en el que se encuentran y al resto del texto-historieta. Por último, se considerará el epígrafe final con el cual finaliza *Watchmen*.

#### 3.1 At Midnight, All the Agents...

*At midnight, all the agents and superhuman crew go out and round up everyone who knows more than they do.*<sup>22</sup>  
(cI:26,8)

El epígrafe del cI pertenece a la canción “Desolation Row” de Bob Dylan, incluida en el álbum *Highway 61 Revisited* de 1965. Los versos se ubican al comienzo de la octava estrofa. Al contrario de la convención habitual para la reproducción de letras de canciones, la cita figura prosificada<sup>23</sup>. Hay discrepancias entre lo que se canta y lo que se cita en *Watchmen*; entre corchetes lo ausente y en cursiva lo agregado:

[Now] *at midnight, all the agents and the superhuman crew go* [come] *out and round up everyone that* [who] *knows more than they do.*  
(Dylan 1965)

Con la aparición del título del capítulo, “*At midnight, all the agents...*”, la acción pasa a ocurrir de noche (*at midnight*, que es asimismo el límite simbólico del *Doomsday Clock*), cuando Rorschach entra subrepticamente en el departamento del Comedian. Una interpretación posible sería identificar a los *agents* con los grupos en los que se suelen agrupar los superhéroes, en este caso los Minutemen primero y los Crimebusters después. El término *agent*, por otra parte, está ligado a tareas gubernamentales, sobre todo de espionaje y seguridad nacional; esta resonancia léxica es pertinente dado que en el enfoque realista que inaugura *Watchmen* un superhéroe verosímil no podría hacer otra

---

<sup>22</sup> Para consultar los textos completos de los poemas y canciones epigrafiados véase el **Anexo IV**.

<sup>23</sup> Este formato se impondrá en el resto de las canciones utilizadas como epígrafes (cII, cX, cXII).

cosa que trabajar bajo órdenes del gobierno de su país. The Comedian no es un superhéroe, pero sí un agente gubernamental enmascarado (cIV:19,4); en realidad, como ya se mencionó más arriba, el único que integra el *superhuman crew* es el Dr. Manhattan.

En la última estrofa de la canción que da lugar al epígrafe puede escucharse: “*I had to rearrange their faces / And give them all another name*” (Dylan 1965). En efecto: todos los protagonistas que combaten el crimen lo hacen con pseudónimo y enmascarados (*customed heroes*); con los años algunos revelan su identidad voluntariamente y otros son forzados a ello, pero en todos los casos sus personajes terminan siendo más reales que sus personas y se identifican entre sí como colegas. Esta es una práctica usual en el mundo artístico, donde los superhéroes de *Watchmen* también pertenecen, en tanto se promocionan como personajes públicos, en especial Ozymandias y la primera Silk Spectre (dsIX). El uso de pseudónimos se vuelve usual sobre todo en aquellos que quieren ocultar su origen, un aspecto muy importante dentro de los comienzos del formato historieta, cuyos primeros autores eran sobre todo de ascendencia judía y debieron cambiar sus nombres para evitar prejuicios (Jones 2000). Así como Robert Zimmerman compone “Desolation Row” como “Bob Dylan”, también Robert Kahn crea *Batman* como “Bob Kane”, Stanley Lieber crea *Spider-Man* como “Stan Lee” y, en el rango de la ficción, Sally Juspezyk combate el delito como “Sally Jupiter” (cI:20,3)<sup>24</sup>.

El uso de la máscara como ícono del alter ego se ve reproducido en la portada del primer capítulo, y como figura recurrente de *Watchmen*, en la *smiley face*<sup>25</sup>. No sólo representa al Comedian, y a la versión minimalista de la máscara de la comedia clásica, sino que también simboliza la máscara que representa a todos los *customed heroes*. A lo largo del libro la máscara adquiere sentidos tanto positivos como negativos, usualmente en torno a la ilegalidad que su uso conlleva, como por ejemplo en el dsVIII donde se los compara de forma apologética con el Ku Klux Klan. El punto de inicio de *Watchmen* es el intento de un enmascarado por resolver el asesinato de otro *costumed hero*. En este caso, el epígrafe tendría entonces la función de ofrecer una síntesis del capítulo.

---

<sup>24</sup> La intolerancia que en muchos casos impulsa el cambio de nombre parece persistir: en una caricatura de un diario de derecha (dsVII) figura como amenaza a los Estados Unidos un hombre que porta una corbata con la Estrella de David, junto a un mafioso y un soviético.

<sup>25</sup> La imagen proviene “[...] *from behavioural psychology tests. They tried to find the simplest abstraction that would make a baby smile. Eventually they got it down to a circle, two dots and a little arc. In some ways that’s a symbol of complete innocence. Putting a blood splash over the eye changes its meaning...*” (Moore, en Coulthart 2006).

La vida conflictiva de los enmascarados puede observarse con mejor detalle a lo largo de las tres entregas que conforman “*Under the Hood*”, el primer documento suplementario de *Watchmen*. Las entregas están presentes del cI al cIII y conforman la autobiografía del Nite Owl original, uno de los primeros superhéroes que surgieron durante la década del cuarenta en el mundo intradieético de *Watchmen*.

En primer lugar se podría dudar de que esta autobiografía pueda abarcar solamente las catorce páginas presentadas, sobre todo porque cuando el libro aparece en las viñetas tiene un aspecto voluminoso (cI:9,4). Una segunda lectura permite dar cuenta de la nota, enganchada con la imagen de un clip a la primera hoja, que indica que no es la versión completa sino que las entregas constituyen “*excerpts*” del libro (dsI:1). Estas notas a lo largo de todos los documentos suplementarios suelen ser muy importantes y no deben ser omitidas. Al final de la última hoja de las primeras tres entregas pertenecientes a la edición original serializada puede leerse:

(In the next chapters to be reprinted from his biography, Hollis Mason discusses life with the Minutemen and gives his impressions of the various personalities comprising that colorful group.)

(dsI:6)

(In the next chapters to be reprinted from his biography, Hollis Mason discusses the traumas of the 1950's and the emergence of the new super-heroes.)

(dsII:4)

Next month, we reprint selected passages from Profesor Milton Glass's influential book “Dr. Manhattan: Super-Powers and the Super-Powers”

(dsIII:4)

Las notas adjuntadas con clips también aparecerán en el dV y el dVII<sup>26</sup>. Las notas aluden a una distribución mensual real; con la desaparición en el tomo recopilatorio de estos tres clips se elide esta marca propia del formato serial: no sólo porque no es necesaria sino porque el prestigio está más asociado con la totalidad que con la serialización. Mientras que la publicación mensual conlleva los errores típicos de publicación paulatina en tiempo real que las notas adjuntas vienen a recordar, el tomo recopilatorio puede subsanar ciertos errores, por ejemplo: en el dsIII:1 cambiaron una fecha de nacimiento errónea; la marca del cambio persiste puesto que se utilizó una tipografía cuyas leves diferencias delatan la corrección.

---

<sup>26</sup> Véase **Imagen 7**.

### 3.2 Absent Friends

*And I'm up while the dawn is breaking, even though my heart is aching. I should be  
drinking a toast to absent friends instead of these comedians.*  
(cII:28:8)

El epígrafe del cII pertenece a la canción “The Comedians” de Elvis Costello, incluida en el disco *Goodbye Cruel World* de 1984, apenas dos años antes de publicarse *Watchmen*<sup>27</sup>. Los versos se ubican en la segunda estrofa, a modo de estribillo.

Nuevamente el epígrafe no formó parte de los episodios originales. No obstante esta ausencia, el título es fácilmente asociado a la trama puesto que aparece debajo de una viñeta en la cual se presenta un funeral bajo una lluvia copiosa. Esta lluvia funciona como *Eisenshpritz* (Wolk 2007:166), una lluvia persistente y pesada, denominada a partir de Will Eisner, quien incluía el recurso en toda ocasión lúgubre. Precisamente la novela gráfica que da origen al término, *A Contract with God*, comienza luego del funeral de la hija del protagonista bajo una *Eisenshpritz* (Eisner 2000). La portada del cII se construye bajo las mismas premisas y exhibe una estatua que gracias a la lluvia parece estar llorando.

El personaje de Edward Blake acaba de ser asesinado justo antes de comenzar la historia; su alter ego como enmascarado es The Comedian. Su nombre representa la forma en la que observa la realidad: “*He saw the true face of the twentieth century and chose to become a reflection, a parody of it*” (cII:27,2); asimismo, con su cinismo parece ironizar el uso de la palabra *comic* para denominar al formato. Alan Moore comenta sobre la elección del nombre: “*Dave and I were saying, ‘This is a guy who’s a comedian,’ and I believe I took the name from Graham Greene’s book, The Comedians*” (Moore, en Cooke 2000). Esto concuerda con el verso final del epígrafe, que a su vez da título a la canción. Puesto que es su funeral, el *absent friend* del epígrafe sería el mismo Edward Blake, mientras que los *comedians* serían los demás personajes; esta lectura cobra fuerza cuando se devela, en el anteúltimo capítulo, que uno de los asistentes al funeral es el asesino. Versos más adelante en la canción puede encontrarse: “*What kind of love is this upon inspection / you’ll be the last to know who’s fooling who*”.

---

<sup>27</sup> Casi diez años después un verso de otra canción de Costello serviría de título para una novela gráfica de Gaiman enmarcada en la serie *The Sandman*; el rol de Gaiman en *Watchmen* se desarrollará en 3.3.

La primera persona del epígrafe, por el contrario, se ajusta al rol que asume Rorschach frente al enigma del asesinato. *“As I see him, he’d be the only super-hero apart from Doc Manhattan that Rorschach would have any real respect for, and it may be this that prompts him to investigate the character’s death so thoroughly and with such shocking consequences”* (Moore, Gibbons 2005:441). A pesar de su evidente misantropía, Rorschach es uno de los pocos personajes que valora la amistad, como se ve luego junto a Dreiberg (cXI:10,8). *“Friend of mine”*, dice Rorschach del Comedian (cI:15,6). Al fin de este capítulo, Rorschach se acerca a la tumba del Comedian para ofrecerle sus respetos. *“A life of conflict with no time for friends... so that when it’s done, only our enemies leave roses”* (cII:26,2-3).

### 3.3 The Judge of All the Earth

*Shall not the Judge of all the earth do right?*  
(cIII:28,5)

El epígrafe del cIII pertenece al Génesis, el primer Libro de la Biblia. Al igual que los dos episodios anteriores, la edición original no presenta epígrafe, aunque en esta ocasión incluso carece de la caja de texto vacía.

La idea de la Biblia como literatura comienza con la propia Biblia. Los escritores utilizan un rango muy amplio de géneros literarios en los que inscriben sus discursos, lo cual se evidencia en los títulos remáticos de muchos de sus Libros: Crónicas, Proverbios, Salmos, Lamentaciones, Cantar de los Cantares, Epístolas, etc. En segundo lugar, muchas de estas formas corresponden a las que estaban de moda en la cultura dominante de las épocas en las que fueron escritas. Por ejemplo, los Diez Mandamientos están formulados de la misma forma que los tratados tributarios que los reyes del Cercano Oriente imponían a sus súbditos, mientras que las epístolas del Nuevo Testamento son afines a la estructura de las cartas grecorromanas de la misma época (Ryken 1985); por supuesto, cada página de la Biblia está colmada de géneros bíblicos: sentencias, parábolas, alegorías, entre otras.

En una obra de las características de *Watchmen*, la cita bíblica remite a un contexto de destrucción apocalíptica. El fragmento pertenece a Génesis 18:25, donde Abraham intenta persuadir a Yahvé de que perdone a Sodoma en el caso de encontrar cincuenta personas justas. Dos versículos antes, se lee: *“Wilt thou also destroy the*

*righteous with the wicked?*” (Génesis 18:23; King James Bible). Efectivamente, la respuesta es afirmativa; no es la única ocasión en la que Yahvé destruye al justo junto al impío.

En otros momentos de *Watchmen* se realizan preguntas similares. Nite Owl le pregunta de forma retórica a Rorschach: “*Who’s qualified to judge something like that?*” (cXI:3,5). Ozymandias se pregunta a sí mismo: “*True, people died... perhaps unnecessarily, though who can judge such things?*” (cXI:8,7); por último, el epígrafe final de Juvenal realiza la misma pregunta.

It fit in very nicely with the story because there’s an awful lot of judges on the Earth there: the news vendor who is giving his judgment of the Earth earlier on, the President and the people in the war room at the Pentagon who’re obviously judges of the Earth in a very real sense, because they’re the ones who’re going to decide when to set the nukes flying and there’s Dr. Manhattan.  
(Moore, en Gaiman 1987:87)

La fuente del epígrafe de este capítulo proviene de otro guionista de historietas, que por entonces no era famoso: Neil Gaiman<sup>28</sup>. En una entrevista cuenta cómo Alan Moore lo llamó mientras escribía el CIII:

“Neil, you’re an educated bloke. Where does the quote ‘Shall not the judge of all the earth do right?’ come from? I think someone said it when they were dying, but I don’t know when.” I went out, and found it for him, rang him back, and said, “No. It’s Genesis. God threatening to nuke Sodom and Gomorrah.” He said, “Thanks”, then went off.  
(Gaiman, en Hibbs 2008)

Gaiman utiliza el verbo *nuke*<sup>29</sup>, impropio del discurso bíblico, pero apropiado al miedo alimentado durante la Guerra Fría que moviliza la trama de *Watchmen*. La portada del capítulo es, precisamente, el cartel de un refugio nuclear<sup>30</sup>. En la primera viñeta, que reproduce la portada en plano extendido, se incluye el primer cuadro de diálogo de la historieta metadieética, indicado mediante un diseño estilo pergamino que forma parte de la imaginería pirata.

---

<sup>28</sup> Tanto Gaiman como Moore son parte de la ola de historietistas ingleses que revolucionaron el mercado de comics norteamericano; detrás de este movimiento editorial estuvieron, entre otros, Dick Giordano y Jim Orlando, quienes son mencionados en otros apartados de este trabajo. “*We were amongst that first wave of British expatriates, after Brian Bolland, Kevin O’Neil, and I was the first writer, and we wanted to work together*” (Moore, en Coulthart 2000).

<sup>29</sup> El Merriam-Webster Dictionary define el verbo *nuke* como “to attack or destroy with or as if with nuclear bombs” y registra su primer uso en 1967.

<sup>30</sup> El humo de un cigarrillo tapa algunas letras del cartel, por lo que se lee “*ALL HEL*”; asimismo el humo parece formar el perfil de una calavera, lo cual anticipa el motivo de los piratas.



**Imagen 8:** detalle de la yuxtaposición entre el cuadro de texto metadieético y el fondo intradieético (cI:I,1)

El aspa vertical negra contra fondo amarillo del signo nuclear se transforma, gracias al cuadro de diálogo, en un barco de vela visto de frente en referencia al *Black Freighter* contra el cielo amarillo de la India, con el mismo estilo minimalista del *smiley face*. De esta manera se inaugura una correspondencia entre la historieta metadieética y la historieta intradieética que será constante a lo largo de la obra.

### 3.4 Watchmaker

*The release of atom power has changed everything except our way of thinking... The solution to this problem lies in the heart of mankind. If only I had known, I should have become a watchmaker.*  
(cIV:28,6)

El epígrafe del cIV proviene de una frase de Einstein; es el primer episodio serializado original en presentar un paratexto de este tipo. No obstante, de acuerdo a Keyes (2000:208), Einstein nunca dijo tal cosa. Keyes nota que Einstein usó palabras similares, para llegar a un punto muy diferente, cuando le escribió en 1954 una carta al editor del *The Report Magazine*:

If I would be a young man again and had to decide how to make my living, I would not try to become a scientist or scholar or teacher. I would rather choose to be a plumber or a peddler in the hope to find that modest degree of independence still available under present circumstances.  
(Einstein, en Keyes 2000)



A diferencia del epígrafe del cI, cuyas divergencias parecen estar causadas por citar erróneamente de memoria, aquí se presenta un caso donde se desea adaptar la cita a su contexto: la fusión de la cita anterior con otra de Einstein, esta vez de 1937, donde refiriéndose a Dios expresa: “*I see a clock, but I cannot envision the clockmaker*” (Keyes 2000:208). “*A clock without a craftsman*” (cIV:28,1), dice Manhattan. “*I am trying to give a name to the force that set them in motion*” (cIV:2,7); de inmediato figura el título del capítulo, que responde por continuidad a la frase anterior: “*Watchmaker*”.

El cambio de *clock* a *watch* en el epígrafe es funcional a las múltiples capas de sentido que se superponen en *Watchmen*. A lo largo de la obra se juega con los diferentes sememas de un mismo vocablo: entre ellos, el *watch* de vigilar y el *watch* del reloj. Por medio de la frase de Einstein el epígrafe vincula estos elementos homónimos con el miedo a la guerra nuclear.

No es la única vez que se los vincula: Jon Osterman es bautizado por el gobierno como “Dr. Manhattan” a partir de la isla homónima para asociarlo con lo norteamericano y atemorizar a los soviéticos, pero también por el nombre del proyecto que creó la bomba nuclear. Einstein tuvo una intervención clave para la formación del proyecto, al firmar una carta en 1939 que recomendaba a Roosevelt investigar la posibilidad de una bomba atómica antes de que lo hiciera la Alemania nazi. Asimismo, el gobierno insiste en que tenga un ícono que lo represente y Manhattan elige un átomo de hidrógeno, que rememora un reloj. Mediante un reloj el *Bulletin of the Atomic Scientists* adelanta simbólicamente la hora del Apocalipsis, cuyo relojero son todos los personajes. Un reloj recién arreglado es la excusa que hace entrar a Osterman en la cámara que lo va a transformar en Manhattan. Es un reloj también la tapa que aparece el *Time Magazine* para conmemorar otro aniversario de Hiroshima (cIV:24,7), cuya explosión detuvo el mecanismo que movía las agujas. Como resultado del encadenamiento de imágenes, del reloj se llega al engranaje, una imagen que refleja muy bien el funcionamiento de los elementos dentro de *Watchmen*: “*I love the convolution of Watchmen—it is a lovely Swiss watch piece, a mechanism*” (Moore, en Cooke 2000).

El documento suplementario, titulado “*Dr. Manhattan: Super-Powers and the Superpowers*”, es un texto ficcional escrito por Milton Glass, el jefe del aún Jon Osterman en la base de pruebas de Gila Flat (cIV:4,1), y también testigo del accidente que lo transforma en Manhattan (cIV:8,7). El documento está presentado como una

“*Introduction*” y al final del documento se lee, abajo y a la derecha: “*DR. MANHATTAN:*”

Los dos puntos que acompañan esta inscripción quedan abiertos y nunca se cierran. Al final de la publicación original del dsIII, se aclara mediante una nota adjunta que en el episodio del mes siguiente va a estar acompañado de pasajes del libro del profesor Glass. Así como las notas anteriores, esta advertencia tampoco se incluye en el tomo recopilatorio. La aclaración ayuda a entender la condición de libro influyente que tiene el documento y su circulación dentro del mundo de *Watchmen*. El profesor Glass explica que no piensa que el Dr. Manhattan sea “[...] *a man to end wars. I believe that we have made a man to end worlds*” (dsIV:2). Este pensamiento crítico tiene su correlato en el doctor Robert Oppenheimer, el físico a cargo del proyecto Manhattan que da nombre al personaje. En ocasión de la primera explosión nuclear artificial, realizada en el desierto norteamericano durante 1945, Oppenheimer cuenta durante una entrevista que, mientras observaba la explosión, recordó un verso del libro sagrado hindú, el *Bhagavad Gita*.

We knew the world would not be the same. A few people laughed, a few people cried. Most people were silent. I remembered the line from the Hindu scripture, the Bhagavad-Gita; Vishnu is trying to persuade the Prince that he should do his duty and, to impress him, takes on his multi-armed form and says, “Now I am become Death, the destroyer of worlds.” I suppose we all thought that, one way or another<sup>31</sup>.

(Oppenheimer, en Freed y Giovannitti 1965)

Al igual que Oppenheimer, el profesor Glass realiza una transposición que asimila la fuerza nuclear, y los superpoderes de Manhattan, con la fuerza divina: “*A feeling of intense and crushing religious terror at the concept indicate only that you are still sane*” (dsIV:4).

### 3.5 Fearful Symmetry

*Tyger, Tyger burning bright  
In the forests of the night,*

---

<sup>31</sup> Oppenheimer cita de memoria la traducción de Vivekananda - Isherwood de 1944; traductores como Sargeant y van Buitenen consideran que el fragmento estaría mejor traducido como “*I am become Time, the destroyer of worlds*”, lo cual no deja de ser significativo dadas las reflexiones de Manhattan sobre la naturaleza del tiempo.

*What immortal hand or eye  
Could frame thy fearful symmetry?  
(cV:28,10)*

El epígrafe del cV pertenece al poema “The Tyger” de William Blake, incluido en el libro *Songs of Innocence and of Experience* de 1794. El interés de Moore por Blake se hará más evidente en su obra posterior, al punto de hacerlo aparecer como personaje en *From Hell* (1991-1996).

Genette afirma que la forma más simple de erosión de un título es el olvido del subtítulo (Genette 2001:63). Esto es lo que ocurre con el libro de Blake, cuyo subtítulo es “*Shewing the Two Contrary States of the Human Soul*”. Este espíritu de contradicción es el mismo que recorre *Watchmen*, donde los enemigos dejan rosas, los villanos salvan al mundo y los paranoicos revelan la verdad.

Blake, tanto poeta como pintor, presentó los poemas ilustrados por él mismo a la manera de los manuscritos medievales. Los textos y las ilustraciones fueron impresos mediante placas de cobre, y luego cada página era coloreada a mano con acuarelas. Diferentes críticos han insistido en la necesidad de que la poesía de Blake se lea en su formato original, en vez de las versiones tipografiadas que circulan en las antologías literarias (Erdman 1974, Hutchings 2007).



**Imagen 9:** “The Tyger” de William Blake

El dibujo de *El Tigre* muestra a una especie de tigre de trapo, andrajoso, como sacado de una tienda de empeños, o mejor un gato doméstico un poco crecido que exhibe una sonrisa entre confundida y preocupada, que el texto sostiene que es la terrible simetría de su semblante. [No obstante] el animal flamea luminoso y su simetría es terrible para aquellos que escogen verlo en la oscuridad, porque la selva no está en la noche, sino que es “de la noche” y no existe separación de ella.

(Bloom 1999:89,91)

¿Qué relaciones se revelan entre un poema canónico como “The Tyger” y una novela gráfica como *Watchmen*? Como fue mencionado en la Introducción general del presente trabajo, la historieta suele ser cuestionada bajo la acusación de carecer de calidad literaria, es decir: aquello que sí se encontraría en textos puros y sin imágenes. También es acusada de pretender cierto grado de literaturidad y por tanto de depender de los mecanismos de la literatura. En relación al primer cuestionamiento, desde el momento en que una historieta cita a un poema ilustrado, cualquier discusión sobre literatura debe asumir las manifestaciones gráficas como parte inherente de una obra<sup>32</sup>. Así como escribe en el subtítulo *shewing*, la forma arcaica de *showing*, la decisión de Blake de escribir *tyger* es gráfica: carga con el efecto de extrañar aún más a una bestia que ya de por sí es extraña.

As for The Tyger, it could have been spelled, as Blake does elsewhere, with an “i” except that it is not about a “tiger” any more than The Lamb, on whose reverse it is etched, concerns a young sheep. Thee famous first line insists immediately on a confrontation with metaphor.

(Eaves 2003:207)

Los versos de “The Tyger” citados en *Watchmen* corresponden a la primera estrofa y no a la última, las cuales se diferencian por el verbo del verso final. Éste incluye el fragmento que funciona como título del capítulo, “*Fearful Symmetry*”, que sirve también de disparador de su estructura simétrica; este desafío narrativo suele ser uno de los puntos más elogiados por los críticos (Whitson 2007, Marín 2009:107, Van Ness 2010) e incluso por sus propios autores (Moore, Gibbons 2011:423). Las páginas

---

<sup>32</sup> Esa conjunción entre literatura y otras formas artísticas también circula dentro de la obra de Blake. Muchos de los poemas aparecidos en *Songs of Innocence and Experience* estaban pensados para ser cantados; las melodías originales de Blake están perdidas, aunque muchos han querido replicarlas. “*His ear was apparently ‘so good, that his tunes were sometimes most singularly beautiful, and were noted down by musical professors’ (Smith 2.458). An eyewitness to these performances, Smith wrote: ‘I have often heard him read and sing several of his poems’*” (Hutchings 2007). Considerando que los poemas de Blake eran cantados, las objeciones a la inclusión de canciones contemporáneas como parte de la literatura puede verse como injustificado; es la discusión eterna en ocasión de las nominaciones de un epigrafiado previo, Bob Dylan, al premio Nobel de Literatura. De un epígrafe a otro es posible trazar una relación de inclusiones problemáticas en el campo literario, de la misma manera en que la obra que las incluye pertenece a un formato que también es cuestionado.

de la totalidad del capítulo se reflejan entre sí, tanto en forma como en contenido: las viñetas de la página 1 con las de la página 28, las de la página 2 con las de la página 27, etc.; las dos páginas centrales conforman una sola viñeta.

Así como el capítulo mantiene una rígida estructura simétrica que se respeta viñeta a viñeta, la novela gráfica en su totalidad también reproduce una estructura simétrica definida: durante la primera mitad los números impares se dedican al avance de la trama y los pares al desarrollo de personajes; a la inversa, durante la segunda mitad los impares se dedican al desarrollo de personajes y los pares al avance de la trama. El cII le corresponde al Comedian, el cIV a Manhattan, el cVI a Rorschach; luego del pliegue a la mitad de la serie, el cVI le corresponde a Nite Owl, el cIX a Silk Spectre y el cXI a Ozymandias. Como se ve, los documentos suplementarios suelen responder al personaje en el que se focaliza el episodio<sup>33</sup>. Como expresa un policía en el último cuadro de diálogo del capítulo, “*Everything evens out eventually. Everything balances*” (cV:28,8). La portada del capítulo, a su vez, mantiene el diseño simétrico mediante un logo estilo calavera y huesos cruzados que asimismo introduce el género de piratas.

“*Treasure Island, Treasury of Comics*” es un capítulo extraído de un libro ficticio sobre comics, lo cual permite la inclusión del último paso del proceso editorial ya mencionado (2.5): los críticos.

[The title] was a misprint. It should be *Treasure Island Treasury of Comics*. In *Watchmen*, in the background of panels, you will see, at least in a couple of scenes, we've established a shop upon a certain corner called Treasure Island—which is like the pirate equivalence as Forbidden Planet has Titan Books as its publishing arm<sup>34</sup>, then Treasure Island would perhaps have put out a book on pirate comics called *Treasure Island Treasury of Comics*. Yeah, it's seen as one of those retrospectives upon comics past, like the Dennis Gifford book or some of the books that have come out in America talking about various aspects of the comic industry.  
(Moore, en Stewart 1987a:91)

Debe notarse que en la parte superior del documento aparece el permiso que permite la reproducción; Moore pone en relieve que el documento pertenece a un texto mayor, del que incluso se señala en el clip el dato bibliográfico: “*Flint Editions, New York, 1984*”. La primera frase del documento señala:

---

<sup>33</sup> Aunque el dsII corresponde a “*Under the Hood*”, la narración se centra en las acciones del Comedian.

<sup>34</sup> El cofundador de Forbidden Planet y Titan Distributors es Mike Lake, una de las cuatro personas citadas en los agradecimientos, en su caso por haberles pasado la información sobre el episodio de *Outer Limits* (cXII:28) al que se asemeja *Watchmen* (Coulthrat 2006, Amaya 2008). Titan fue quien publicó el primer tomo recopilatorio de la novela, así como *Watching the Watchmen* de Gibbons (2008).

As discussed in our last chapter, the close of the 1950s saw E.C.'s line of Pirate titles dominating the Marketplace from a near unassailable position. The brief surge of anti-comic book sentiment in the mid-fifties, while it could conceivably have damaged E.C. as a company, had instead come to nothing and left them stronger as a result.

El “*anti-comic book sentiment in the mid-fifties*” descrito en este documento suplementario tuvo existencia real extradiegética y fue generado por la publicación en 1954 del libro del psiquiatra Fredric Wertham titulado “*Seduction of the Innocent: the influence of comic books on today's youth*”<sup>35</sup>. Hay coincidencia en asociar este libro con la influencia moralista y persecutoria del senador McCarthy, en ese entonces en plena caza de brujas (Wolk 2007, Carter 2010, Van Ness 2010). Como resultado se estableció el *Comics Code Authority* (CCA), un órgano censor *de facto*. Su responsable fue un juez de New York, especialista en delincuencia juvenil, que definió un código para la industria (Weiner 2003:7). Entre otros criterios se encuentran:

No comic magazine shall use the word horror or terror in its title.  
All scenes of horror, excessive bloodshed, gory or gruesome crimes, depravity, lust, sadism, masochism shall not be permitted.  
Profanity, obscenity, smut, vulgarity, or words or symbols which have acquired undesirable meanings are forbidden.  
Sex perversion or any inference to same is strictly forbidden.  
In every instance good shall triumph over evil.  
(Senate Committee on the Judiciary, Comic Books and Juvenile Delinquency 1955<sup>36</sup>)

Bajo estas regulaciones, hasta 1971 estuvo prohibido mencionar al hombre-lobo y hasta 1989 estuvo prohibida la representación de homosexuales. Las editoriales que se ajustaran a CCA llevaban un logo en la cubierta; aquellas que se negaban no conseguían ser distribuidas en los puestos de revistas. La prohibición impulsó la emergencia del movimiento *underground*, que se estableció como una contracara del tipificado género de superhéroes controlado por grandes editoriales y moralmente lavado. Con el correr de los años el CCA fue perdiendo vigencia, en parte gracias a la aparición de comiquerías.

La declinación del Comics Code es un síntoma del cambio de la industria, que abandonaba el deseo de llegar a una gran audiencia, y, por lo tanto, no tenía interés en venderse a sí misma como un entretenimiento sano e inofensivo. Es un síntoma del abandono del mercado infantil a favor del mercado de adolescentes,

---

<sup>35</sup> En su contratapa se leía: “90,000,000 comic books are read each month. You think they are mostly about floppy-eared bunnies, attractive little mice and chipmunks? Go take a look” (Werthman 2004).

<sup>36</sup> Para una transcripción de los debates de la Comisión véase Coville 2011.

post-adolescentes y adultos que coleccionaban comics y los leían más que como mero entretenimiento efímero.  
(Gandolfo 2009:124)

Recién fue abandonado en su totalidad al comenzar el siglo XXI, en el 2001 por Marvel y recién en el 2011 por DC Comics.

En el relato contrafáctico de *Watchmen*, por el contrario, esto nunca sucedió. En el documento se explicita que la industria del comic creció desde los años cincuenta, sobre todo gracias a la bendición del gobierno norteamericano, en especial J. Edgar Hoover, porque los “*comic book inspired agents in their employ*”. Ahora bien: en uno de los aspectos distinguibles del subgénero, dado que los superhéroes existen en la vida real y trabajan para el gobierno, entonces los comics de superhéroes (que inicialmente inspiraron a los protagonistas) perdieron lectores frente a otro género, el de piratas, que asumió el exotismo y la ingenuidad que el género de superhéroes ya no podía ofrecer; estos son publicados dentro de la ficción por E.C. Comics, que en la historia real se dedicó al género de horror y tuvo que cancelar sus publicaciones gracias al CCA<sup>37</sup>; también fue la única que alguna vez publicó historietas de piratas<sup>38</sup>. DC sigue existiendo, con Superman como único personaje relevante, como se permite ver en el logo ubicado en el dsV:3 así como en las menciones en el dsI:5. En esto consistiría la productividad del razonamiento contrafáctico de *Watchmen*: proponer una historiografía alternativa a la que tuvo el desarrollo de la industria del comic en la vida real.

Esta historia editorial alternativa se representa desde el principio de la obra. La primera aparición de la historieta de piratas es muy temprana (cI:4,3). En paralelo a este documento, a partir del cIII se muestra, gracias a la técnica del montaje, el contenido de una historieta de piratas. “*We strike parallels between the savagery in the world of pirates and the savagery in our own contemporary world*” (Stewart 1987a:90). El recurso de la “historieta dentro de historieta” ha despertado mucho interés. Alan Moore se refirió a las posibilidades del recurso de una forma bastante clara y sintética:

We were trying to work out the texture of the world and so we sort of said “Well, what sort of comics would they have? If they've got superheroes in real life, they probably wouldn't be at all interested in superhero comics” and I think Dave said “What about pirate comics?” and I said “Yeah, sounds good to me,” so we dropped a few pirate comic titles into the background, including “Tales of

---

<sup>37</sup> No sin antes ofrecer resistencia; véase Vylenz 2008. Todos los esfuerzos posteriores estuvieron dedicados a la publicación de la revista de humor *Mad*, con notable éxito. EC, originalmente una editorial familiar, fue eventualmente absorbida por la misma corporación que luego adquirió DC y Warner.

<sup>38</sup> En EC trabajó Joe Orlando, quien “*drew the only non-Gibbons page in the whole book for the spoof Black Freighter article*” (Gibbons 2008); por esta contribución es nombrado en los agradecimientos.

the Black Freighter” because I'm a big Brecht fan. It eventually does end up being the story of Adrian Veidt but there's points during the pirate narrative [where] it relates to Rorschach and his capture; it relates to the self-marooning of Dr Manhattan on Mars; it can be used as a counterpoint to all these different parts of the story and after I'd done that it's kind of manifested in a lot of work since then.

(Moore, en Kavanagh 2000)



Imagen 10: detalle de la historieta metadiegetica entrelazada (cV:17,1-3)

En el epílogo de la novela, la tendencia dentro del formato de la historieta deja de ser el género de piratas y pasa a ser el género de horror, con “*Tales from the Morgue*” (cXII: 31,5), una clara referencia al “*Tales from the Crypt*” publicado por EC Comics. El cambio en las preferencias se adecua al final de la novela, donde un tercio de New York es destruida por el ataque de un supuesto calamar espacial gigante.

### 3.6 The Abyss Gazes Also

*Battle not with monsters, lest ye become a monster, and if you gaze into the abyss, the abyss gazes also into you.*

(cVI:28,9)

El epígrafe del cVI pertenece al aforismo 146 de la cuarta parte de *Más allá del bien y del mal* de Friedrich Nietzsche. Así como algunos epígrafes sólo funcionan en relación al capítulo en particular en el que están citados, hay otros como el de Blake y Nietzsche que remiten a la temática de *Watchmen* en su conjunto; que el de Nietzsche se encuentre exactamente al final del sexto capítulo de un total de doce le otorga la centralidad acorde.



La sombra de las ideas de Nietzsche se prolonga más allá del epígrafe; por televisión se parafrasea una cita que adquiere inmediata trascendencia en cuanto define la aparición del Dr. Manhattan: “*The Superman exists, and he’s American*” (cIV:13,1). Milton Glass, el antiguo jefe de Osterman y autor de la frase, en el documento suplementario del cIV repone: “*What I said was ‘God exists and he’s American’*”, e incluso estipula que puede haber sido editada para no herir la sensibilidad pública (dsIV:3).

*Watchmen* evita la palabra *superhero*; cuando necesita un símil, utiliza un *superhuman* como explícita referencia al superhombre nietzscheano. Claro que una de las traducciones al inglés del *Übermensch* nietzscheano es *superman*, aunque actualmente se prefiere la traducción *overman*, *overhuman* o mantener el concepto en el original alemán (Keeping 2009:48); el término *superman* dejó de utilizarse no sólo por una mejor traducción sino para no confundirlo con el superhéroe creado por Siegel y Shuster<sup>39</sup>, cuyo origen podría haber estado inspirado precisamente en la divulgación en Estados Unidos del concepto nietzscheano, ya que en el relato primigenio de 1933 el “*Superman*” era un villano que quiere dominar el mundo (Thomson 2008:113; Capanna 2012)<sup>40</sup>.

En *Así habló Zaratustra*, el mismo libro donde Nietzsche desarrolla sus ideas sobre el *Übermensch*, se incluye la parábola acerca de la muerte de Dios en manos del hombre. En su confesión al psiquiatra, Rorschach dice: “*Looked at the sky through smoke heavy with human fat and God was not there*” (cVI:26,3)<sup>41</sup>; no es la única referencia velada al Holocausto que se encuentra en *Watchmen* (Thomson 2008:122).

En la portada figura una lámina proveniente del test de Rorschach, del que saca su nombre el personaje en el que se focaliza ese capítulo. Las láminas presentes en el capítulo son ficticias y no se corresponden con ninguna lámina real salvo en la similitud del estilo que caracteriza al test. Esta divergencia puede estar justificada no sólo en poder relacionar las láminas con otros motivos de la serie de manera más libre, sino también en que para los años en los que se publicó *Watchmen* las imágenes aún estaban protegidas por los derechos de autor suizos. Estas imágenes son sólo uno de los componentes del test, cuyo foco es el análisis de la percepción de las imágenes. Al

---

<sup>39</sup> Uno de los más férreos defensores de este cambio fue, nuevamente, Fredric Wertham en *Seduction of the Innocent* (2004).

<sup>40</sup> Véase **Imagen 1**.

<sup>41</sup> Asimismo recuerda una frase del Premier soviético Nikita Khrushchev durante la llamada “carrera espacial” ocurrida durante la Guerra Fría: “*Gagarin flew into space, but didn’t see any god there*”.

finalizar el capítulo Rorschach afirma que la realidad es similar a las manchas del test: “*No pattern save what we imagine after staring for too long. No meaning save what we choose to impose*” (cVI:26,4).

No es el único en ver las cosas de esta manera: The Comedian, en tanto considera la vida como una broma, y también Manhattan, que gracias a su progresiva transformación ontológica observa a la humanidad desde afuera.

El material del documento suplementario del capítulo proviene de instituciones que, como Manhattan, también pretenden ser observadoras neutras. Se presenta el expediente policial de Rorschach, así como un sumario de su historia personal, junto a dos escritos de Rorschach de la época en la que vivía en el hogar Charlton<sup>42</sup>; estos documentos pueden verse en la mesa del psiquiatra Malcom Long a lo largo del capítulo.

Muchos errores de tipeo, inexistentes en el resto de la obra, son permitidos a fin de otorgarle verosimilitud al sumario; en el mismo sentido, en el informe de Charlton Home se indica la fecha “5/27/63” cuando debería ser “5/27/53”, la cual sí correspondería con la edad de Rorschach anotada a mano en el dibujo al final del documento (dsVI:4).

Es recurrente el desprecio del psiquiatra por el nombre “Rorschach”, al que cataloga como “*unhealthy fantasy personality*” (cVI:8,3), mientras que por su parte Rorschach se autoidentifica como tal y sistemáticamente no responde a su nombre de nacimiento. No obstante a la negación del psiquiatra, por medio de la documentación adjunta se permite observar que “Walter Joseph Kovacs” resulta un nombre tan ficticio como “Rorschach”.

En el expediente policial de Rorschach se explicita el nombre materno: Sylvia Joanna Kovacs *née* Glick; en la página siguiente, en un sumario del New York State Psychiatric Hospital se especifica que Peter Joseph Kovacs ya se había separado de Sylvia varios años antes de que ésta quedara embarazada por un tal “Charlie”, quien la abandonó dos meses antes del nacimiento del bebé. Por tanto, el nombre “Walter Joseph Kovacs” con el que anotaron a Rorschach no corresponde a su padre natural, al que nunca vio, sino al ex esposo de su madre, al que tampoco nunca vio.

Apenas empezada la novela, Rorschach define a su padre y al presidente Truman como “*good [...] decent men*” (cI:1,4). En el ensayo adjunto “My parents” el joven Kovacs afirma: “My mom told me she threw my dad out because he was always getting

---

<sup>42</sup> Nótese la concordancia con Charlton Comics, la editorial de donde provienen los personajes de *Watchmen*.

into political arguments with her because he liked President Truman and she didn't" (dsVI:3). Entre 1937 y 1940, el año real de separación de los Kovacs y el nacimiento de Rorschach, Truman era un ignoto senador por Missouri, a quien los secretarios de la Casa Blanca no le respondían las llamadas<sup>43</sup>. El joven Kovacs es incapaz de descubrir la mentira materna, pero los documentos suplementarios aportan los datos necesarios para que el lector sí lo haga.

Resulta paradójico que en el ensayo juvenil Rorschach defienda la solución de Truman de bombardear Japón, considerando el rechazo que le produce la solución de Ozymandias al final del relato. Cuando lo hace, tanto en su infancia como en la primera entrada de su diario, subyace una identificación con el padre ausente en oposición a la madre prostituta, cuyas actividades en el flashback de cVI:3,4 se ven reproducidas en el sueño de Rorschach a los trece años.<sup>44</sup>

A partir de la representación gráfica se ensambla el monstruo del sueño a las otras imágenes del catálogo que la novela gráfica compone: el grafiti de Hiroshima (cV:11,5), la sombra de las parejas (cXII:22,7), la pareja del sueño de Dreiberg (cVI:16,16), el abrazo entre los dos Bernard (cXI:28,11) y, por supuesto, la mancha de Rorschach que las representa a todas (cXII:23,1); la presencia de una imagen dispara las demás.

### 3.7 A Brother to Dragons

*I am a brother to dragons,  
and a companion to owls.  
My skin is black upon me,  
and my bones are burned with heat.*  
(cVII:28,10)

---

<sup>43</sup> La fama que lo llevaría a la vicepresidencia, y posteriormente a la presidencia ante la muerte de Roosevelt, se debió a su participación en el llamado *Truman Committee*, que se dedicaba a combatir la administración fraudulenta de los costes de la guerra; irónicamente, ya retirado Truman de la política, el comité sería uno de los medios por los cuales Joseph McCarthy aplicaría su caza de brujas, una influencia determinante para la creación del CCA; en *Watchmen* los Minutemen tienen que revelar sus identidades secretas en el *House UnAmerican Activities Committee* (dsIII:1).

<sup>44</sup> El monstruo de la pesadilla es simétrico al igual que la bestia de Blake, y recuerda la expresión de Iago en *Othello*: "I am one, sir, that comes to tell you your daughter and the Moor are now making the beast with two backs" (Shakespeare 2005:864).

El epígrafe del cVII pertenece al capítulo 30, versículos 29 y 30 del libro de Job, uno de los llamados Libros Sapienciales incluidos en el Antiguo Testamento.

El primer versículo seleccionado presenta una aposición entre “*brother to dragons*” y “*companion to owls*”. Ahora bien, por las citas utilizadas a lo largo de la obra se hace evidente que los epigrafistas de *Watchmen* consultaron la versión del Rey James, publicada en 1611, después de las críticas de los puritanos a las traducciones anteriores. Uno de los principales intereses de los traductores fue producir una Biblia que fuera apropiada, dignificada y resonante durante lecturas públicas en voz alta; en un período de grandes cambios lingüísticos, tendieron a elegir formas levemente arcaicas, junto a la influencia de la Vulgata latina. Esta versión ha sido llamada “*la versión más influyente del libro más influyente del mundo, en el que es ahora el idioma más influyente*” (MacGregor 1968).

No obstante las aclamaciones críticas, esta traducción no está libre de polémicas. Una interpretación fiel de las palabras hebreas traduce en vez de dragón y búho: “*I am a brother to jackals, and a companion to ostriches*” (Barnes 1894). Ambos animales son conocidos por sus aullidos semejantes a lamentos y su predilección por lugares desolados, lo cual los vuelve apropiados para el paralelismo bíblico con Job. Si el epigrafista hubiera consultado otra versión más actual no hubiera encontrado los dragones y búhos, con lo cual se perdería la referencia: el búho representa a uno de los protagonistas, el segundo Nite Owl, que sale de su refugio para rescatar a un hermano o compañero enmascarado.

De todas maneras, no habría que descartar tan rápidamente la traducción como *dragon*: literalmente significa un monstruo del mar, un gran pez o un cocodrilo; el final de *Watchmen* está construido a partir de la aparición de otro monstruo del mar, aunque espacial, e igual de ominoso. Por encima del título del capítulo, “*A Brother to Dragons*”, aparece la nave Archie lanzando una llamarada de fuego, en una reivindicación fuerte de su analogía con el dragón (cVII:2,7)<sup>45</sup>.

Aunque el título sugiere implicaciones positivas con respecto a la hermandad que representan los enmascarados, el segundo versículo que completa el epígrafe despierta significados negativos y perturbadores, acordes a la amenaza que se concretará hacia el final del anteúltimo capítulo de *Watchmen*: “*My skin is black upon me, and my*

---

<sup>45</sup> No sólo por Archimedes, “Merlin’s pet owl in ‘The Sword in the Stone’” (CVII:7,5); también es una referencia a Archie Comics, la primera opción antes que Charlton. “So I’d just started thinking about using the MLJ characters—the Archie super-heroes—just because they weren’t published at that time” (Moore, en Cooke 2000).

*bones are burned with heat*”. Así también, el epígrafe resuena durante una conversación entre los personajes: “*During Hiroshima Week, I read an article in Time Magazine, with pictures: kids’s bodies, skin burned black*” (cVII:12,8). Tanto la novela gráfica como el libro de Job intentan responder al problema del Mal y al sufrimiento por igual del justo y del impío; en un tono similar se puede leer el epígrafe del cIII, cuya fuente fue proporcionada por Neil Gaiman como señalamos en 2.3. El aporte de Gaiman no quedó allí, sino que también dejó su traza en la elección del epígrafe de este episodio: “*He rang me back a few months later and said, ‘Neil, I haven’t any quotes for the titles of #7 and #8. This is what happens in them, go find me a quote’. So I went off and got him ‘Brother to dragons, and companion to owls...’ from Job for #7*” (Gaiman, en Hibbs 2008). Por esta colaboración Gaiman es nombrado entre los agradecimientos en el tomo recopilatorio.

El documento suplementario del cVII, “*Blood from the Shoulder of Pallas*”, es un artículo ornitológico escrito por Dan Dreiberger; él mismo afirma: “*Most people find it all pretty boring, I guess... Usually, as soon as I mention ornithology, folks sort of switch off*” (cVII:11,7-8). El problema, sin embargo, no es la ornitología, sino que apenas aporta información a la trama. Dado que el alter ego de Dreiberger es Nite Owl y que el artículo ahonda la naturaleza y significancia cultural de los búhos y las lechuzas, esta pieza puede leerse como una exploración psicológica sobre los nombres caprichosos y hasta absurdos que pueden asumir los superhéroes.

Al final de este artículo, así como al final de “*Dr. Manhattan: Super-powers and the Superpowers*”, en las ediciones originales reaparecía la nota adjunta que anunciaba el documento suplementario del capítulo siguiente.

*(Next issue we shall be reproducing excerpts from the police and psychiatric records of Walter Joseph Kovacs, as compiled by Dr. Malcom Long.*

(dsV:4)

*Next issue we will be reprinting a selection of pieces from The New Frontiersmen, October 31, 1985.*

(dsVII:4)

A diferencia de los anuncios del dsI al dsIII, en estos dos casos posteriores en vez de “*next month*” dice “*next issue*”. Nuevamente, estas notas elididas en los tomos recopilatorios revelan la condición serializada, *in progress*, de los episodios originales. A pesar de ser “*published monthly*”, como indica la contraportada de cada número, no todos los episodios serializados fueron publicados bajo esta periodicidad. Los tiempos de publicación se demoraron porque éstos fueron organizados con sólo tres números

finalizados, cuando el editor Len Wein creía que se necesitaban seis, consciente de que siempre se llega a un punto donde se tarda más de un mes en producir el episodio (Amaya 2008).

En una entrevista realizada durante la publicación de la serie (Stewart 1987a:95), Moore afirma:

*It takes such a long time to do that the deadline is creeping closer and closer. It might be some stretched deadlines between the later issues. [...] It may be a couple of weeks late with a couple of the issues.*

A lo cual el editor comenta:

*[The weeks turned into months. Issue #12, wich DC solicited for April release, looks like it won't debut unilt July or August.]*

Finalmente el último episodio se publicó a fines de junio (Voiles 2011).

### 3.8 Old Ghosts

*On Hallowe'en the old ghosts come  
about us, and they speak to some;  
to others they are dumb  
(cVIII:28,8)*

El epígrafe del Capítulo VIII pertenece al poema “Hallowe’en” de Eleanor Farjeon, incluido en el libro *Around the Seasons*. Muchos de los poemas de Farjeon fueron publicados bajo pseudónimo (“Tomfool”, “Chimaera”, “Merry Andrew”), una práctica habitual entre las mujeres del siglo XIX y comienzos del XX, cuando ella comenzó a publicar (Genette 2001:47).

Este capítulo es el primer y último número sin incluir epígrafe en el episodio serializado original después de la primera aparición de las citas en el cIV<sup>46</sup>; el hecho de que esta ausencia se debiera a una cuestión de derechos de autor se confirmaría con la aparición del epígrafe de Farjeon como el único material literario, no musical, del cual se aclaran los permisos de reproducción en el tomo recopilatorio. Sobre el uso de epígrafes a lo largo de cada capítulo, Moore comenta:

---

<sup>46</sup> Véase **Imagen 5**.

That seemed really clever and stylish and smart and sophisticated, but by the time you get to issue #8, you're thinking, "Christ...". It's like all those titles beginning with "V" [In V for Vendetta] and you make a rod for your own back sometimes. The story's just gone on getting more and more complex.  
(Gaiman 1987:82)

La cita, como se indicó en el cVII, fue una sugerencia de Neil Gaiman<sup>47</sup>. La portada del cVIII remite en forma irónica a determinados elementos que bien podrían incluirse en una publicación de Vertigo, el sello de DC que edita a Gaiman: una estatua *in gratitude* al Nite Owl original, con la que una pandilla lo matará por error durante la noche de Halloween. Las circunstancias de la celebración establecen un paralelismo entre los disfraces de Halloween y las máscaras de los superhéroes, los disfraces desde una inocencia que carecen las máscaras de los superhéroes. "*Halloween, when the dead things return and devils are free to roam the night*" (cVIII:14,3) es también la fecha cuando se produce el motín sangriento en Sing Sing. Estos elementos se nuclean mediante el epígrafe, cuyos sujetos son los *old ghosts* que titulan el capítulo. "Old ghosts" son también los anhelos de los ancianos, rodeados por sus fotografías de cuando eran jóvenes, que extrañan los viejos tiempos y al mismo tiempo deploran el pasado: "*It's like all our old nightmares come back to haunt us*" (cVIII:3,1). La pesadilla se transforma en violencia: así como el perro es llamado cariñosamente "*old Phantom*" al comenzar la novela (cI:1), por el contrario Hollis Mason es llamado "*old guy*" por uno de los miembros de la pandilla mientras lo asesinan (cVIII:27,7).

Asimismo, Hollis Mason es el autor del libro "*Under the Hood*" que puede verse junto a la estatuilla en su casa. Todos los documentos suplementarios que integran cada uno de los episodios pueden encontrarse como elemento integrante en las viñetas de *Watchmen*; mientras que algunos solamente son nombrados, otros aparecen con más detalle. Ése es el caso del documento de este capítulo: la prueba de galera de la última edición del *New Frontiersman*. Es posible observar el circuito completo que hace el diario, desde el armado (cVIII:10) hasta la venta (cIII:3). El nivel de detalle es tal que permite observar, a su vez, que la caricatura que ilustra sus páginas está dibujada por un tal "F", quien remite a Walt Feinberg, el ilustrador precisamente de "*Tales of the Black Freighter*", cuyas viñetas están superpuestas a la narración durante todo este capítulo, y desde el cIII hasta el cXI.

---

<sup>47</sup> No serán sus únicos aportes de Gaiman a la obra de Moore: éste le agradece durante los comentarios a los capítulos de *From Hell*, cuando Gaiman ya se estaba consagrando con la publicación serializada de los diferentes tomos *The Sandman* (1989-1996).



Imagen 11: detalle del armado del *New Frontiersman* (cVIII:10,1-6)

Asimismo, el documento suplementario está acompañado de objetos que, como los clips en capítulos anteriores, no son propios del documento sino de los objetos con los cuales se arma el documento: cinta adhesiva, chinchas, una hoja de afeitar para cortar papel e incluso un lápiz. El estilo de dibujo no sigue al que es característico a la historieta, sino que incorpora la mimesis de objetos de apariencia real, lo cual contribuye al simulacro de considerar a estos documentos metadieгéticos como si fueran extradieгéticos.

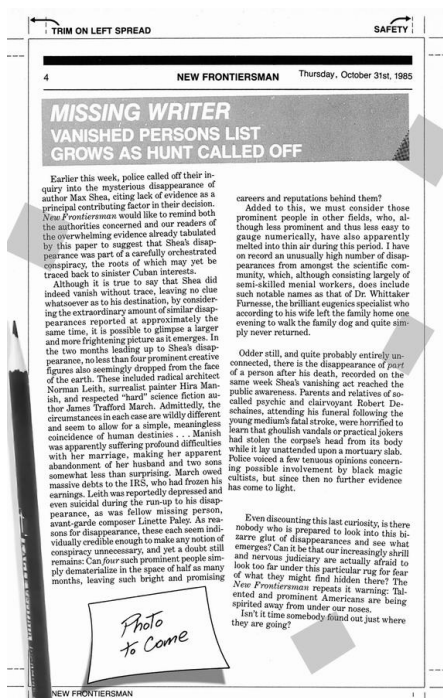


Imagen 12: detalle del lápiz junto a la prueba de galera del *New Frontiersman* (dsVIII:3)



Como su lector modelo, Rorschach, el *New Frontiersman* es paranoico; aún así es la institución que está más cerca de descubrir la verdad<sup>48</sup>. Para el final de la novela, los editores del diario podrán devolver gentilezas y ser lectores modelos de Rorschach.

### 3.9 The Darkness of Mere Being

*As far as we can discern, the sole purpose of human existence is to kindle a light of meaning in the darkness of mere being.*

(cIX:28,4)

El epígrafe del cIX pertenece al libro de memorias de Carl Jung, publicado en 1963 bajo el título *Memories, Dreams, Reflections*. La aproximación de Jung al trabajo científico coincide con la postura de Moore (Vylenz 2008, Van Ness 2010:146), en tanto permite la comunicación con el arte, la religión y el ocultismo<sup>49</sup>.

La estructura del capítulo consiste en su totalidad en un único diálogo desarrollado en Marte donde Laurie intenta convencer a Manhattan de la necesidad de salvar la Tierra. A medida que el diálogo avanza, Laurie es forzada a recordar situaciones traumáticas de su pasado, como la presión de su madre para que asumiese el rol de heroína enmascarada, que catalizan en su *anagnorisis* como hija del Comedian. Resulta por ello apropiado para la diégesis de este capítulo que la cita provenga precisamente de un psicoanalista.

En su viaje inesperado al planeta rojo, Laurie cumple una etapa habitual del *Hero's Journey* (en este caso, heroína): la reconciliación con el padre. Las intervenciones de Manhattan la obligan a ahondar en su pasado, hasta desarmar frases claves que recuerda de su vida, que culminan con la revelación del Comedian como su padre, con quien estuvo enfrentada desde el comienzo de su adultez. El libro de Joseph Campbell *The Hero with a Thousand Faces* tiene una estrecha relación con la noción de arquetipos universales de Jung<sup>50</sup>.

The problem of the hero going to meet the father is to open his soul beyond terror to such a degree that he will be ripe to understand how the sickening and

---

<sup>48</sup> Esta ironía recuerda al prólogo de *From Hell* donde el psíquico Lees admite que es un fraude: “*I made it all up, and it all came true anyway. That's the funny part*” (Moore y Campbell 2011: Prologue 5,4).

<sup>49</sup> Los conceptos de Jung son citados nuevamente en *From Hell* (Moore y Campbell 2011: Appendix I-12).

<sup>50</sup> Su aplicación en *Watchmen* puede encontrarse de forma completa en Van Ness (2010:145-170).

insane tragedies of this vast and ruthless cosmos are completely validated in the majesty of Being.  
(Campbell 2008:105)

“*This vast and ruthless cosmos*” es una definición recurrente del mundo de *Watchmen*, el cual no tiene ningún patrón y es tan sólo oscuridad, a excepción de los “*thermo-dynamic miracles*” que valida Manhattan (cIX:26,5).

La coordinación entre palabra e imagen se da no sólo entre el epígrafe y la diégesis de este capítulo, sino también entre el texto del epígrafe y la última viñeta: en el negro profundo del espacio, las luces de la galaxia se empequeñecen, cuando la existencia humana es paradójicamente “*to kindle a light of meaning in the darkness of mere being*”. Esto encontrará su correlato más adelante, al final del cXI, con la última viñeta disolviendo partículas en negro hasta un blanco absoluto. La oposición (y complementariedad) entre la oscuridad y la luz figura a lo largo de toda la obra, como representación de la moral ambigua a la que están sujetos los héroes; el personaje más maniqueo de todos, Rorschach, lleva una máscara donde el blanco y el negro no se mezclan nunca (cVI:10,3).

Los tabúes sexuales y las contradicciones morales son el foco del documento suplementario del capítulo, que consiste en el *scrapbook* de Sally Jupiter. A lo largo de la obra se ironiza entre las calzas típicas del género de superhéroes y la homosexualidad. En ocasiones consiste en un símbolo por lo demás literal del deseo reprimido, por ejemplo cuando Nite Owl se refiere a disfrazarse como “*to come out of the closet*” (cVII:28,4); en otras ocasiones es una declaración explícita: “*Some professions, I don't know, they attract a certain type...*” (dsXI:4). El tabú que *Watchmen* viene a señalar tiene que ver con el tratamiento de la homosexualidad dentro del género de superhéroes, que no supo “salir del closet” al menos hasta el abandono del CCA. En una de las entrevistas adjuntas, el personaje de Sally Jupiter hace un *mea culpa* por haber colaborado en la expulsión de una de las integrantes originales del grupo por ser lesbiana; si se la expulsó fue para preservar la imagen del grupo, aunque ella misma admite que había al menos dos hombres homosexuales en el grupo. Más de una vez, las máscaras de los personajes funcionan tanto externa como internamente, y la superación de sus traumas puede consistir tanto en quitárselas como en ponérselas.

### 3.10 Two Riders Were Approaching...

*Outside in the distance a wild cat did growl, two riders were approaching, the wind  
began to howl.*  
(cX:28,8)

El epígrafe del cX pertenece a la canción “All Along the Watchtower” de Bob Dylan, incluida originalmente en el disco *John Wesley Harding* de 1975. Los versos corresponden al final de la tercera y última estrofa.

Al igual que *Watchmen*, la canción comienza *in medias res*: “*There must be some kind of way out of here / said the Joker to the Thief*”. Ambos personajes son arquetipos jungianos ligados a la transgresión de las normas, protagonistas de la discografía de Dylan bajo nombres diversos. En la primera estrofa habla el Thief, en la segunda el Joker; juntos se oponen a los *princes* y *servants* de la tercera estrofa. En el diálogo entre los personajes se produce un desplazamiento de los roles indicados nominalmente: el Joker no encuentra consuelo y el Thief piensa que “*There are many here among us / who feel that life is but a joke*”. La inversión de los arquetipos continúa en *Watchmen*, donde el Comedian es caracterizado de forma trágica (cII:27), mientras que los héroes Rorschach y Nite Owl entran como ladrones en la oficina de Ozymandias (cX:19).

Mientras que *Watchmen* establece el trasfondo de la historia a través de analepsis o documentos suplementarios, la canción de Dylan invierte el orden de las estrofas. El primer verso pasa a ser “*All along the watchtower*”, con lo cual se especifica la locación de los hechos al tiempo que titula la canción: una función usual de los primeros versos, sobre todo cuando no hay estribillo. Una vez finalizada la canción se puede discernir que los dos jinetes indeterminados que se acercan son precisamente el Joker y el Thief.

El juego de duplicidades se inicia con el título del capítulo, “*Two riders were approaching*”<sup>51</sup>. En la portada un radar exhibe el ingreso del *Air Force 1* y 2, donde viaja el Presidente Nixon junto con su dispositivo para accionar los misiles nucleares. El capítulo narra la búsqueda del *mask killer* por parte de Rorschach y Nite Owl primero

---

<sup>51</sup> Hubo otras duplicidades omitidas de forma intencional por los autores: “*Since teleportation makes Laurie sick they might actually have caught a ride back to Earth or cause a large meteorite to physically traverse the distance to Earth and then step off. It actually fits in with ‘Two Riders Were Approaching’, but in the end we decided it didn’t work*” (Moore, en Cooke 2000).

por el inframundo (cX:9) y luego en las alturas (cX:22). Se aproximan a la verdad y el reloj cada vez está más cerca de la medianoche del fin del mundo; Dylan finaliza el diálogo en la segunda estrofa: “*So let us not talk falsely now / Because the hour is getting late*”. Al llegar a la Antártida su nave se descompone y deben avanzar en deslizadores individuales. Ozymandias, vestido como un príncipe y rodeado de sirvientes, los observa en sus televisores que conforman la múltiple y moderna torre de vigilancia, mientras Bubastis, su *wild cat* personal, maúlla y se lame las zarpas (cX:8-28). Bubastis, por su parte, cumple la figura divina de “*watchdog*” que se le adjudica a Anubis como protector de las pirámides contra los intrusos (cX:20,4); la misma función protectora cumple la revista religiosa “*Watchtower*”<sup>52</sup>, que dos Testigos de Jehová le ofrecen al vendedor de diarios (cX:13,7).

En paralelo, la historieta pirata narra, también con la imagen de dos jinetes, cuando relata cómo el náufrago ataca a una pareja de supuestos colaboracionistas y luego accede a su antiguo pueblo en dos caballos para no despertar sospechas: “*Two figures had ridden here, now two rode back. Soon. Soon I would venture amongst evil men, and make them fear me...*” (cX:13:9). La superposición permite asociar al náufrago disfrazado y al cadáver que lo acompaña con los enmascarados que se acercan a la fortaleza enemiga, así como antes la asociación fue con el exilio de Manhattan y la captura de Rorschach; luego la identificación con el náufrago caerá sobre Ozymandias.

Los documentos suplementarios al final del capítulo son los papeles corporativos que los dos enmascarados toman de la oficina de Ozymandias. En uno de ellos la publicidad de un perfume indica de forma implícita los planes para el futuro que Nite Owl y Rorschach están tratando de averiguar. Otro de los papeles es una introducción para el Método Veidt de autoayuda para el mejoramiento del cuerpo. El vínculo entre fisicoculturismo y el género es más directo de lo que parece a simple vista. En primer lugar, los cuerpos desarrollados de los fisicoculturistas inspiraron el fetichismo de las calzas como moda para los superhéroes; incluso se presume que el primer *costumed hero* en la historia alternativa de *Watchmen* era en realidad un levantador de pesas. En segundo lugar, una publicación sobre el fisicoculturismo fue la que abrió el mercado para la publicación y distribución de magazines de ciencia ficción primero y

---

<sup>52</sup> La revista existe realmente, publicada por primera vez en 1897 bajo el título *Zion's Watch Tower and Herald of Christ's Presence*; es distribuida en español como *Atalaya*. Llevaba como epígrafe el versículo: “*The watchman said, The morning cometh, and also the night*” (Isaías 21:12; KJB). Asimismo, la principal y más antigua entidad jurídica de los Testigos de Jehová comparte su nombre con esta publicación.

superhéroes después (Jones 2004:52-55). Ese ideologema entre cuerpos esculpidos, heroísmo y destrucción se constata en *Watchmen* cuando, luego de la explosión que devasta a un tercio de New York, puede leerse el panfleto flotando entre los cuerpos: “*I will give you bodies beyond your wildest imaginings*” (cXII:6).

Las dos primeras páginas del documento, a su vez, refieren a los planes para fabricar muñecos basados en los mismos personajes que protagonizan la novela<sup>53</sup>. Los superhéroes son, antes que la marca textual de un género, una marca registrada. Las identidades de los viejos superhéroes se heredan así como se hereda una patente (Nite Owl II, Silk Specter II), mientras que los nuevos superhéroes son construidos bajo razones comerciales: “*The marketing boys say you need a symbol...*” (cIV:12,4).

Looking closely, we can make out trademark logos for some of the figures. Issues of copyright and trademark been important in the history of comics, and have plagued Moore’s career. Superheroes are reified archetypes, commodities generally owned by publishing houses.  
(Venezia 2009:8)

El documento suplementario refleja las instancias de creación de un superhéroe por parte de una empresa. Cuando una editorial no consigue los derechos, crea un personaje que posea los mismos poderes; estos “clones” tienen su propia vida, su propia continuidad y, sobre todo, sus propios disfraces, que son la firma que distingue una copia del original. *Watchmen* surgió como un proyecto editorial para reflotar un grupo de superhéroes de Charlton Comics<sup>54</sup>, pero como el desenlace que ofreció el guionista no permitía su reutilización decidieron crear nuevos personajes; de modo que los personajes son clones de clones: Nite Owl es un clon de Blue Beetle que a su vez era un clon de Batman.

So, at first, I didn’t think we could do the book with simply characters that were made-up, because I thought that would lose all of the emotional resonance those characters had for the reader, which I thought was an important part of the book. Eventually, I realized that if I wrote the substitute characters well enough, so that they seemed familiar in certain ways, certain aspects of them brought back a kind of generic super-hero resonance or familiarity to the reader, then it might work.  
(Moore, en Cooke 2000)

Esta clonación obligada es síntoma de los cambios propuestos por el guionista, con los cuales no se propone solamente rellenar un espacio vacío sino crear un nuevo

---

<sup>53</sup> “*There’ll be a shit load of merchandise; watches, badges, Rorschach Action Men – wind them up and they’ll break all the fingers on your Transformers! Dr. Manhattan dolls that give you cancer...*” (Moore, en Eno y Csawza 1988)

<sup>54</sup> Para un desarrollo de la historia de Charlton Comics, véase Cooke (2000) y Cooke e Irving (2000).

nicho que revierta el género. En primer lugar, se trata de superhéroes sin poderes: lo único que los caracteriza como tales es el disfraz; del grupo de enmascarados sólo Manhattan puede ser clasificado como *super*, pero al mismo tiempo es el único que está desnudo<sup>55</sup>. En segundo lugar, tampoco son héroes en la medida que no se presenta la maniquea moralidad habitual en el género: Captain America puede ser patriota en la medida en la que es apolítico; por el contrario, en el mundo “*post-Hiroshima*” de *Watchmen* (Kavanagh 2000) los protagonistas tienen una moralidad más conflictiva y menos estereotipada, al mismo tiempo que están atados a las necesidades y desprecios del Estado. Moore no toma a los superhéroes como la colección de estereotipos de un género inerte, sino como elementos sin aprovechar de un formato con mucho terreno sin explorar.

Esta vez los superhéroes son marcas registradas conscientes de sí mismas, como parodia donde se refleja el género. De la misma manera en que el *Quijote* parodia los libros de caballería, *Watchmen* realiza el mismo procedimiento con los comics de superhéroes; ambos se transforman en ejemplos paradigmáticos del género que parodian. Cuando Laurie le pregunta a Dan Dreiberger: “*You were really into all that knights-in-armor fantasy stuff as a kid?*” él contesta: “*Yeah. I guess it figures... y’know, being a crimefighter and everything*” (cVII:7,6). Así como los caballeros andantes eran los *crimefighters* en el imaginario popular del pasado, las figuras de los superhéroes vendrían a ser su equivalente en el presente.

### 3.11 Look on my Works, Ye Mighty...

*My name is Ozymandias, king of kings:  
Look on my works, ye mighty, and despair!*  
(cXI:28,14)

El epígrafe del cXI pertenece al poema “Ozymandias” de Percy B. Shelley, publicado originalmente en el diario londinense *The Examiner* en la edición del 11 de enero de 1818 bajo el pseudónimo “Glirastes”.

---

<sup>55</sup> A diferencia de los superhéroes clásicos, Manhattan abandona su humanidad después del accidente nuclear. Simultáneamente a la pérdida de sus rasgos humanos, Manhattan pierde paulatinamente su vestimenta hasta quedar desnudo.

El poema no sólo es famoso dentro del canon literario universal; dentro del género de superhéroes, es más recordado por aparecer en *Avengers #57*, lo cual se considera la primera utilización de un poema en una historieta de este tipo (Coulthart 2006, Marín 2009:61). Como los versos no son citados por ningún personaje sino que aparecen en la última página en paralelo a una escena no dialogada a modo de epílogo, es posible que haya generado la idea seminal para que los epígrafes de *Watchmen* se encuentren al final de cada capítulo.

Curiosamente, es la única entrega donde el epígrafe no está contenido por una caja de texto. También una caja de texto es el centro del soneto de Shelley: los dos versos citados en el epígrafe son la inscripción que un “*traveller from an antique land*” descubre en el pedestal de una estatua arruinada por el tiempo. Tanto la estatua como la inscripción están enmarcados en la *ékfrasis* que realiza este viajero, quien contrapone de forma irónica ambos elementos: la imagen de la estatua (“*Two vast and trunkless leg of stone / Stand in the desert*”) y el texto del pedestal (“*My name is Ozymandias, king of kings: / Look on my Works, ye mighty, and despair...!*”). Moore utiliza el mismo recurso para yuxtaponer las tensiones narrativas entre el texto que corresponde a la historieta metadieгética con la imagen que corresponde a la historieta intradieгética, o viceversa<sup>56</sup>.

La imagen modifica al texto en el caso de Ozymanidas: el “*despair!*” del pedestal que remite al poder absoluto pretendido por el monarca, se transforma en un “*despair!*” del espectador moderno ante la vanidad de los esfuerzos humanos. En los anexos de la edición *Absolute*, Moore comenta el título y la creación de Ozymanidas:

I chose the name because it has a certain grandeur and pretension to it that seemed to fit the character somehow, and because it will enable me to use “Look On My Works Ye Mighty And Despair” as a title for the chapter where a third of New York’s population bite the bullet.

(Moore, Gibbons 2011:434)

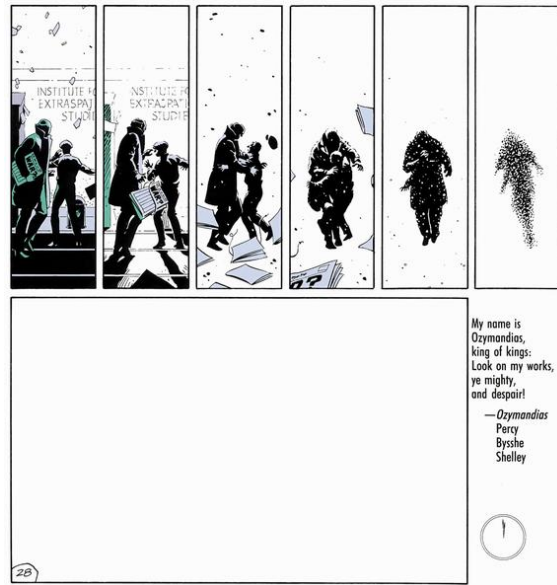
En la noche del 2 de noviembre, Día de los Muertos, Ozymanidas ejecuta su plan para exterminar New York y salvar al mundo<sup>57</sup>. A lo largo de la novela, cada viñeta que cierra un capítulo repite la viñeta que lo abre; así como el blanco de la viñeta final corresponde a la luz de la explosión, el blanco de la primera viñeta corresponde a la

---

<sup>56</sup> Véase **Imagen 10**.

<sup>57</sup> Moore explicita la relación entre la solución de Ozymanidas y el estadillo de la bomba nuclear. “*One influence on the writing of the end of No 11 came from my seeing Stomu Yamash'ta and the Red Buddha Theatre doing something called A Day in the life of Hiroshima*” (Moore, en Coulthart 2006).

nieve de la Antártida. La idea original para la portada era la misma; los creadores sabían que hasta entonces nadie había publicado una portada totalmente en blanco.



**Imagen 13:** detalle de las viñetas finales en blanco (cXI:28)



**Imagen 14:** detalle de la portada del cXI

I didn't think they'd let us do it, so I spoke to Jeanette Kahn and I spoke to Dick Giordano as well, and they said "We don't like it particularly [but] we don't think it'll make any difference to the sales so if you want to do it.." (Gibbons, en Coulthart 2006)



Finalmente, Gibbons y Moore decidieron agregarle a la portada una mariposa como elemento de color para enfatizar el blanco<sup>58</sup>; la apertura del domo expone el hábitat tropical a la intemperie y la mariposa termina siendo pisada por Manhattan (cXII:22,3-4)<sup>59</sup>.

A pesar de la discrepancia de los editores con respecto a la portada en blanco, el criterio portal fue permitirla porque, como Gibbons detalla en la cita de arriba, las ventas no se verían afectadas. A diferencia del mercado de libros actual, la creación del formato historieta reproduce las circunstancias de producción y circulación del folletín: publicación serializada, imposiciones editoriales, participación del público, precios relativamente económicos, etc. En el caso de *Watchmen*, desde la publicación del primer episodio serializado las ventas acompañaron el desarrollo de la obra. La transgresión de las normas genera las ventas, pero las ventas permiten la transgresión de las normas.

Una vez revelado el *mask killer*, el título del documento suplementario “*After The Masquerade*” se lee como la conclusión del *whodunit* que motoriza la trama, por más que el documento suplementario consista en una vieja entrevista del *Nova Express* a Ozymandias luego de su retiro diez años atrás<sup>60</sup>. El subtítulo de la entrevista también es significativo: “*Superstyle and the art of humanoid watching*”. Los *humanoids* son los políticos ineficaces de Washington, pero en la visión de Ozymandias también lo son Manhattan por antonomasia y los superhéroes por extensión.

“*My new world requires less obvious heroism, making your schoolboy heroics redundant*” (cXII:17,1), responde Ozymandias a las objeciones morales de los demás enmascarados. Bajo esta lectura, es posible no estar de acuerdo con el viajero del soneto de Shelley: pese a estar derruida, la estatua persiste. Nadie salvo Ozymandias es capaz de “*that colossal wreck*”. Su solución a la Guerra Fría parece retrotraerse veinte años hacia el pasado, cuando el fracasado Captain Metropolis le rogaba “*Somebody has to save the world*” (cII:11,7) mientras Ozymandias observaba prenderse fuego el diagrama

---

<sup>58</sup> La silueta de la mariposa se corresponde no sólo con la mancha de sangre en el *smiley face* sino también a los dos Bernard, abrazados como la pareja de Hiroshima, durante la explosión al final del capítulo.

<sup>59</sup> Manhattan es un títere que permite la masacre, pero también es el verdadero “*traveller from an antique land*” del soneto de Shelley porque es el único que puede ver la futilidad de todas las acciones humanas.

<sup>60</sup> La revista comparte el nombre con una novela de ciencia ficción de William Burroughs, cuyo técnica de *cut-up* es nombrada al comienzo del episodio (cXI:1). Moore destaca la influencia de Burroughs en su obra: “*His thinking about the way that the word and the image are used to control, and their possible more subversive effect. I’m surprised Burroughs didn’t do more comic strips himself. To the best of my knowledge he’s only done one, for a magazine called Cyclops, a British underground magazine that came out in 1969*” (Moore, en Eno y Csawza 1988).

de los problemas mundiales. Su responsabilidad no es humana sino la de un superhombre. “*As we have seen, Ozymandias succeeds, when even his hero Alexander the Great did not, in unifying the world, but at the cost of alienating himself from humanity by rising so far above them*” (Thomson 2008: 114).

Esta disociación de lo humano es la que el mismo Ozymandias sugiere al mencionar su pesadilla recurrente: “*I dream, about swimming towards a hideous... no. Never mind*” (cXII:27,1). El lector tiene la clave para interpretar el sueño puesto que identifica ese fragmento con el final de la historieta de piratas, en la cual el protagonista se acerca al barco demoníaco como castigo por haber matado a su familia con la intención de salvarla; el aforismo de Nietzsche que sirve como epígrafe del cVI también podría servir de epitafio para Ozymandias.

En cuanto el lector termina de leer la historieta enmarcada, se termina el mundo tal como era conocido. Al final de la entrevista del *Nova Express*, la publicidad del perfume Nostalgia anuncia “*The times they are a-changin*”, al igual que la canción de Dylan, en donde una de sus estrofas dice: “*There’s a battle outside / And it’s raging / It’ll soon shake your windows / And rattle your walls*”.

### 3.12 A Stronger Loving World

*It would be a stronger world, a stronger loving world, to die in.*  
(cXII:32,8)

El epígrafe del Capítulo XII pertenece a los últimos dos versos de la canción “Sanities” de John Cale, incluida originalmente en el disco *Music For a New Society* de 1982. La canción original se llamaba “Sanctus”, pero el ingeniero de sonido interpretó erróneamente la letra manuscrita del cantante; luego, en la reedición del disco la canción pasó a llamarse “Sanities”. Es el único epígrafe de todos los episodios originales serializados del cual se exhiben los derechos de reproducción. En el *disclaimer* del episodio serializado y del tomo recopilatorio original puede leerse el título de la canción como “Santies”, mientras que en el tomo recopilatorio actual puede leerse el “Sanities” definitivo. En la edición *Absolute* de *Watchmen* se reproduce la última página del guión de Moore para este capítulo final. En el guión se puede observar que originalmente se indicaba la procedencia de la cita:

(PANEL) 7.

WIDE PANEL, CLOSING ON A DETAIL OF LAST PANEL. ALL WE SEE NOW IS SEYMOURS MOTIONLESS HAND ON THE LEFT, POISED IN MID MOVEMENT, HEADING TOWARDS THE CRANK FILE WITH FINGERS OPEN TO TAKE SOMETHING, BUT WE ARE UNABLE TO TELL WHAT. FILLING THE BACKGROUND IS THE GIANT SMILEY FACE ON HIS T-SHIRT. THE KETCHUP SPLASHES ACROSS THE RIGHT EYE, OVER ON THE LEFT. THE HAND IS FROZEN.

GODFREY (OFF) : I leave it entirely in your hands.

QUOTE (IN BOX) : "And it will be a stronger world  
a stronger loving world  
to die in."

·JOHN CALE, "Sanities", from  
MUSIC FOR A NEW SOCIETY

**Imagen 15:** detalle de la última página del guión del cXII (Moore, Gibbons 2005:457)

En la tradición del *spoken word*, la canción "Sanities" no puede distinguirse de un poema salvo por la inclusión de música; pero es una música disonante, influenciada por John Cage, el cual es nombrado entre las preferencias musicales de Ozymandias (dsXI:4). Es una música apropiada para quien está planeando un apocalipsis artificial. John Cale dijo del álbum: "*Tortuous is a good word for it. What I was most interested in was the terror of the moment...but it wasn't made to make people jump out of windows*". Pero efectivamente la gente aparece arrojándose por las ventanas en la primera viñeta (cXII:1). En una de las estrofas previas de la canción se puede escuchar: "*No, more than a friendship / It was a marriage / A marriage made in the grave*".

En la portada figura el reloj del Madison Square Garden cubierto de sangre, como proyección del *Doomsday Clock*. Señala un minuto antes de la medianoche; luego en la primera viñeta ya es medianoche. La portada funciona entonces como una viñeta inicial, en tanto está comprometida con el movimiento secuencial hacia adelante que une por convención la lectura de las viñetas. Las seis primeras páginas, sin embargo, no deben ser leídas como un avance sino como una imagen panorámica de 360 grados, en viñetas de hoja completa, vista desde el centro de la intersección de las calles donde fue teletransportado el monstruo-bomba fabricado por Ozymandias: "*You pull back from there to the centre of the crossroads then you turn round very slowly. The one spot that you never see is where Jon and Laurie are standing*" (Moore, en Coulthart 2006).

Al final de la sexta página figura el título del capítulo, "*A stronger loving world*", sobre los restos del falso calamar cósmico y de los cadáveres abrazados de los dos Bernard. En el episodio serializado figura, en cambio, "*A strong and loving world*" tanto en el título como en el epígrafe. Ninguno coincide exactamente con los versos de la canción: "*A strong though loving world*". Efectivamente, a pesar de la sordidez, la muerte inaugura una etapa de paz entre las potencias, ante el temor de una amenaza externa. El plan de Ozymandias funciona porque lo construye bajo los criterios de verosimilitud de lo ominoso de esa sociedad post-Hiroshima, y además porque al falso

monstruo lo diseñan escritores de ciencia ficción, ilustradores, biólogos genéticos y, por supuesto, guionistas de historietas<sup>61</sup>.

*Music For a New Society*, el título del disco donde se incluye la canción, es particularmente coincidente con la trama. En este capítulo final no hay documento suplementario, sino una extensión de las páginas del texto-historieta a modo de epílogo (cXII:28-32). Se realiza un salto temporal que no se encuentra en ningún otro lugar de la novela; todas las demás elipsis se producen entre capítulo y capítulo. En total, toda la narración de *Watchmen* sucede a lo largo de doce semanas; en promedio, una por cada capítulo. La última viñeta muestra el diario de Rorschach<sup>62</sup> entre una pila de material de descarte y una mano que no se sabe si está a punto de tomar el diario y leerlo. Con la misma ambigüedad funcionan los elementos paratextuales, entre el afuera y el adentro, entre lo legible y lo invisible.

### 3.13 Quis Custodiet Ipsos Custodes

*Quis custodiet ipsos custodes.*

*Who watches the watchmen?*

Pese a algunas interpretaciones, el nombre del grupo nunca es *Watchmen*; en su primera encarnación son los *Minutemen* y luego brevemente los *Crimebusters*; el título de la novela gráfica obedece a otra lógica: la del epígrafe. Así como cada capítulo tiene un título que se desprende de un epígrafe al final de cada publicación, lo mismo sucede con la obra completa: al final del tomo recopilatorio, desde su primera publicación y en adelante, se encuentra la frase de Juvenal, que se repite como graffiti a lo largo de toda la novela aunque nunca de forma completa (cI:9,7; cII:18,3-6; etc.). No obstante su uso, los autores confesaron que desconocían de donde provenía la cita.<sup>63</sup>

As for “Who watches the Watchmen?” we didn’t know where the quote came from until I had a phone call from Harlan Ellison, who phoned up just to tell me because he’d seen us expressing our ignorance in *Amazing Heroes*, and wanted

---

<sup>61</sup> Moore traza un paralelismo con el ataque a las Torres Gemelas: “*I’ve heard some people who were apparently in New York during 9/11 say that it felt like the last episode of Watchmen, that they were expecting some giant alien jellyfish to turn up in the middle of it all. Because it all felt staged somehow*” (Moore, en Thill 2004).

<sup>62</sup> En la portada del diario no se lee “*Journal 1984-1985*”, como siempre, sino únicamente “*Journal 1984*”. Rorschach es nuestro inesperado Winston Smith, el protagonista de la novela de Orwell.

<sup>63</sup> Cuando en una entrevista Moore sugiere que la cita quizás provenga de Thoreau, Gibbons bromea: “*Thoreau, the french god of thunder*” (Marín 2009: 60).

to put us out of our misery. Apparently the original quote is “Quis custodiet custodies?” which means “who guards the guardians,” “who watches the watchmen,” and it was said originally by the satirist Juvenal, and it was the quote that got him slung out of Rome and placed in exile. (Moore, en Gaiman 1987:87)

El epígrafe funciona como una cita dentro de una cita, puesto que en el tomo recopilatorio se menciona la aparición de la frase de Juvenal como epígrafe del Informe de la Comisión Tower que investigó el caso Irán - Contras. El Informe salió el 26 de febrero de 1987; el cIX es del 5 de febrero de 1987<sup>64</sup>.

When we set out to do it, we didn't realize that about a month after *Watchmen* [would] come out, then the Tower Commission Report into Iran-ContraGate would come out and use the Juvenal quote “Quis custodiet ipsos custodies” as its epigram. (Moore, en Kavanagh 2000)

Asimismo, la figura del vigilante forma parte del imaginario de los Estados Unidos desde el nacimiento de la nación: “The vigilante tradition, in the classic sense, refers to organized, extralegal movements which take the law into their own hands” (Brown 1969:154); lo cual concuerda con el rol llevado a cabo por los *costumed heroes*. Esto se corresponde, a su vez, con determinados aspectos de la doctrina del Destino Manifiesto, por la cual los Estados Unidos poseen la misión de promover la libertad y la democracia a lo largo del mundo. En los agradecimientos presentes en el tomo recopilatorio figura Pat Mills, quien les dio a los autores la cita del discurso que Kennedy no llegó a pronunciar en Dallas: “*We this country, in this generation, are by destiny, rather than choice, the watchmen on the walls of world freedom*” (Kennedy 1963). Al final del discurso, Kennedy pretendía citar un verso de la Biblia: “*Except the Lord keep the city, the watchman waketh but in vain*” (Salmo 127:1-2; KJB). En efecto, en *Watchmen* el trabajo de los vigilantes es inútil. Ni siquiera un dios es capaz de proteger la ciudad; ni siquiera siendo azul y norteamericano.

---

<sup>64</sup> Véase **Anexo I**.

## 4. Conclusiones

*Watchmen* es un profundo análisis de los límites del formato historieta así como del género de superhéroes en todos sus aspectos, de la misma manera en que el *Quijote* lo es del género de la caballería andante. El interés por los límites del formato es lo que provoca que los elementos paratextuales tengan un rol fundamental en el proceso de creación de la obra. En esa pretensión de totalidad consiste su transformación en novela; en ese sentido, el término *graphic novel* surge como necesidad para distinguir diferentes tipos dentro del formato historieta.

Además del de superhéroes, la obra replica temas y estructuras de otros géneros, como la ciencia ficción, el contrafáctico, el apocalíptico y el policial, así como también recurre a los tópicos del vigilantismo y de la Guerra Fría, cuya experiencia de miedo y violencia estaba modificando la cultura norteamericana. El tratamiento de estos temas ha permitido romper la asociación inmediata y naturalizada entre el formato historieta y el género infantil. Un titular del *Chicago Tribune* contemporáneo a la obra declaraba a *Watchmen* “a comic book as gripping as Dickens” al tiempo que advertía a sus lectores que “think twice before you show it to your kids” (Pappu 2000). Mientras nada impide en lo absoluto nuevas producciones del género infantil en la novela gráfica, sí se debe evitar la arbitrariedad entre ambos, así como entre la historieta y lo cómico, entre la historieta y lo no-serio o lo no-literario. Como bien deseó Jennete Khan, la primera presidenta mujer de DC Comics, “Perhaps comic book writing will finally be equal to the art” (Gibbons 2008:124). La historieta puede ser considerada literaria, sólo si se concibe tal adjetivo sin estar atado de forma exclusiva a ningún formato en particular.

“Nothing ever ends” (cXII:27,5), dice por último Manhattan; bien podría referirse a las franquicias pertenecientes a las editoriales más poderosas. Coincidente con la finalización de esta tesina DC Comics anunció la publicación de siete precuelas, una por cada personaje o grupo de personajes, bajo el título general de “Before *Watchmen*” (Hyde 2012). No es, por tanto, una novela gráfica sino una colección ubicada dentro de un mismo universo ficcional, al igual que cualquier otra serie. No participan ni Alan Moore ni Dave Gibbons; sí John Higgins con el coloreado de uno de los siete títulos. Esta futura publicación, que nació como un rumor junto con la finalización de la serie hace veinticinco años, funciona dentro de la lógica de mercado

que domina el formato y sobre todo el género de superhéroes: el creador carece de importancia una vez cumplidos los requisitos mínimos establecidos en los “*draconian contracts*” (Moore, en Itzkoff 2012), lo cual establece una diferencia significativa entre el mercado editorial de la literatura tradicional. Ninguna novela gráfica permanece cerrada si el mercado insiste en abrirla. “*As far as I know*”, declaró Moore al *New York Times*, “*there weren't that many prequels or sequels to Moby-Dick*”.

*Watchmen* se sostiene en aquello que se pierde con la aparición de las precuelas: el autor, en este caso Moore-Gibbons, quien impone como línea creativa la naturaleza cerrada de la obra y la máxima utilización de los recursos narrativos y literarios. Entre ellos se encuentra el relato enmarcado, que imita la mala calidad de los *pulps*, la yuxtaposición entre éste y la historieta marco gracias al uso de diferentes tipografías y cuadros de texto, y los documentos suplementarios que pese a estar ilustrados y ser metadieгéticos se posicionan como textos y simulan ser extradieгéticos. Estos recursos son aplicados para sacar provecho incluso de los elementos paratextuales que más se alejan del adentro de la obra: por ejemplo, las portadas no poseen figuras humanas y son un *close up*, o viñeta cero, de la primera viñeta; asimismo, ésta se repite de una manera u otra en la viñeta que cierra el capítulo, lo cual profundiza el carácter simétrico y de obra concluida que se pretende desde la primera entrega.

El uso de epígrafes de autores de prestigio acentúa la condición literaria de *Watchmen*, tanto provenientes de obras literarias, filosofía y de la música. Cuando *Watchmen* ingresa al canon, ingresa las obras menos conocidas consigo y las mantiene actuales. Canon en plural: del formato, de los géneros, de la literatura. Una prueba es la existencia en librerías virtuales de una lista de compra que incluye todas las obras epigrafiadas en *Watchmen*, tanto libros como cds. La venta y el uso como conjunto de las fuentes de los epígrafes son síntomas de vigencia. Las intervenciones como las citas apócrifas, fusionadas o “errores” de traducción le aportan más al relato puesto que lo que importa no es la veracidad de la cita textual sino su relación con el texto-historieta, su condición paratextual y, por ello, transtextual. Por otra parte, existe una necesidad de ir a la fuente original para completar la referencia. Hay un juego de conexiones desde la cita hacia la obra de destino pero también hacia la obra de origen. “*Watchmen was written to be reread; indeed, it can only be read by being reread*” (Thomson 2008:103). El paratexto, en tanto adentro y afuera, es un puente hacia la reiteración de lecturas que la obra sugiere de forma recursiva.

“There was the weird delight of stumbling across some previously unheard quotation or fragment of obscure information that would fit with supernatural precision into what we were attempting to construct” (Moore y Gibbons 2009:423). Esta tesina puede dar confirmación de ello.



## 5. Anexos

### I) Fechas de publicación original

Fuente: “*From 1984-1990, DC published giveaway pamphlets called ‘DC Releases’ and then ‘Direct Currents’ which contained release dates for everything*” (Voines 2006).

#### **Watchmen #1**

Fecha de cubierta: September 1986

En venta: 05/06/1986

#### **Watchmen #2**

Fecha de cubierta: October 1986

En venta: 04/07/1986

#### **Watchmen #3**

Fecha de cubierta: November 1986

En venta: 31/07/1986

#### **Watchmen #4**

Fecha de cubierta: December 1986

En venta: 04/09/1986

#### **Watchmen #5**

Fecha de cubierta: January 1987

En venta: 02/10/1986

#### **Watchmen #6**

Fecha de cubierta: February 1987

En venta: 06/11/1986

#### **Watchmen #7**

Fecha de cubierta: March 1987

En venta: 04/12/1986

#### **Watchmen #8**

Fecha de cubierta: April 1987

En venta: 02/01/1987

#### **Watchmen #9**

Fecha de cubierta: May 1987

En venta: 05/02/1987

#### **Watchmen #10**

Fecha de cubierta: July 1987

En venta: 07/04/1987

#### **Watchmen #11**

Fecha de cubierta: August 1987

En venta: 19/05/1987

#### **Watchmen #12**

Fecha de cubierta: October 1987

En venta: 23/06/1987

#### **Watchmen (Tomo Recopilatorio Original)**

Fecha de edición: 1987

En venta: 29/09/1987

#### **Watchmen (Absolute Edition)**

Fecha de edición: 2005

En venta: 05/10/2005

### II) Ventas estimadas de *Watchmen* durante su publicación original

Fuente: Según las estadísticas de Capital City Distribution (Miller 2007).

<b>Episodio</b>	<b>Fecha de Cubierta</b>	<b>Fecha de distribución</b>	<b>Cantidad</b>	<b>Posición</b>
Watchmen #1	Sep-86	May 13	34,100	5 <sup>th</sup>
Watchmen #2	Oct-86	Jun 20	38,350	10th
Watchmen #3	Nov-86	Jul 8	38,000	10th
Watchmen #4	Dec-86	Aug 12	40,500	8th
Watchmen #5	Jan-87	Sep 9	33,150	11th
Watchmen #6	Feb-87	Oct 14	32,700	15th
Watchmen #7	Mar-87	Nov 11	30,150	
Watchmen #8	Apr-87	Dec 9	28,150	
Watchmen #9	May-87	Jan 13	28,150	15th
Watchmen #10	Jul-87	Feb 10	26,850	13th
Watchmen #11	Aug-87	May 19	28,300	13th
Watchmen #12 (canc.)	Oct-87		31,900	9th
Watchmen #12 (res.)	Oct-87	Jun 23	34,150	6th

Watchmen was marketed at a price point twice the going rate for the best-selling comics of the day: \$1.50, versus 75 cents. (...) Capital City records do include some information on the very first trade paperback collection of Watchmen -- the format in which the vast majority of its readers have found it since. Initial

orders for the first printing were 7,650 copies at Capital, with the second printing getting initial orders of 2,335 copies. Solicited at 384 pages for \$14.95, Capital referred to it in May 1987 as the "best price-point marketing DC has done yet." That edition was the first of many, and today, Watchmen continues to sell and sell.

(Miller 2007)

### III) Anuncios publicitarios originales

Fuente: *"From the Deluxe Checklists that appeared in DC's direct sales only Baxter-paper books from late '86 through late '87"* (Sterling 2009).

WATCHMEN #1:

*Who watches the Watchmen? Beginning a maxi-series unlike all others about super-heroes in the real world, as told by Alan Moore & Dave Gibbons.*

WATCHMEN #2:

*Rorschach continues his hunt for the hero-killer, and we get to learn more about the Watchmen and their predecessors, courtesy of Alan Moore and Dave Gibbons.*

WATCHMEN #3:

*All the facts about Doctor Manhattan are spelled out and they will stun you! Plus more excerpts from Hollis Mason's book. All by Alan Moore & Dave Gibbons!*

WATCHMEN #4:

*The maxi-series continues with the origin of Dr. Manhattan ... as the mystery deepens! A book-lengthener by Alan Moore & Dave Gibbons.*

WATCHMEN #5:

*The tension builds, the mystery deepens, and the hero killer strikes again as Rorschach goes berserk! A classic by Alan Moore & Dave Gibbons.*

WATCHMEN #6:

*Revealed at last! The life story of Rorschach! A classic tale from Alan Moore and Dave Gibbons.*

WATCHMEN #7:

*The mystery of the mask-killer grows! Nite Owl and the Silk Spectre go out on patrol for the first time since the Keene Act! Another instant classic by Alan Moore & Dave Gibbons!*

WATCHMEN #8:

*As war approaches, Nite Owl and the Silk Spectre spring Rorschach from prison. A must-read from Alan Moore & Dave Gibbons.*

WATCHMEN #9:

*Silk Spectre reveals her origin as she tries to convince Dr. Manhattan to come home. From Alan Moore & Dave Gibbons.*

WATCHMEN #10:

*The countdown to nuclear armageddon continues as Rorschach and Nite Owl reunite! Must reading from Alan Moore & Dave Gibbons.*

WATCHMEN #11:

*Revealed at last! The origin of Ozymandias in the series' penultimate issue! Another classic from Alan Moore and Dave Gibbons.*

WATCHMEN #12:

*Thirty-two pages of story conclude this blockbuster series as you'll finally get the answer to 'Who Watches the Watchmen?' An instant classic from Alan Moore and Dave Gibbons.*

### IV) Texto de los poemas y canciones utilizados como epígrafes

**Desolation Row**, de Bob Dylan

They're selling postcards of the hanging  
They're painting the passports brown

The beauty parlor is filled with sailors  
The circus is in town  
Here comes the blind commissioner  
They've got him in a trance

One hand is tied to the tight-rope walker  
The other is in his pants  
And the riot squad they're restless  
They need somewhere to go  
As Lady and I look out tonight  
From Desolation Row

Cinderella, she seems so easy  
"It takes one to know one," she smiles  
And puts her hands in her back pockets  
Bette Davis style  
And in comes Romeo, he's moaning  
"You Belong to Me I Believe"  
And someone says, "You're in the wrong place  
my friend  
You better leave"  
And the only sound that's left  
After the ambulances go  
Is Cinderella sweeping up  
On Desolation Row

Now the moon is almost hidden  
The stars are beginning to hide  
The fortune-telling lady  
Has even taken all her things inside  
All except for Cain and Abel  
And the hunchback of Notre Dame  
Everybody is making love  
Or else expecting rain  
And the Good Samaritan, he's dressing  
He's getting ready for the show  
He's going to the carnival tonight  
On Desolation Row

Now Ophelia, she's 'neath the window  
For her I feel so afraid  
On her twenty-second birthday  
She already is an old maid  
To her, death is quite romantic  
She wears an iron vest  
Her profession's her religion  
Her sin is her lifelessness  
And though her eyes are fixed upon  
Noah's great rainbow  
She spends her time peeking  
Into Desolation Row

Einstein, disguised as Robin Hood  
With his memories in a trunk  
Passed this way an hour ago  
With his friend, a jealous monk  
He looked so immaculately frightful  
As he bummed a cigarette  
Then he went off sniffing drainpipes  
And reciting the alphabet  
Now you would not think to look at him  
But he was famous long ago  
For playing the electric violin  
On Desolation Row

Dr. Filth, he keeps his world  
Inside of a leather cup  
But all his sexless patients  
They're trying to blow it up  
Now his nurse, some local loser  
She's in charge of the cyanide hole  
And she also keeps the cards that read  
"Have Mercy on His Soul"  
They all play on pennywhistles  
You can hear them blow  
If you lean your head out far enough  
From Desolation Row

Across the street they've nailed the curtains  
They're getting ready for the feast  
The Phantom of the Opera  
A perfect image of a priest  
They're spoonfeeding Casanova  
To get him to feel more assured  
Then they'll kill him with self-confidence  
After poisoning him with words  
And the Phantom's shouting to skinny girls  
"Get Outa Here If You Don't Know  
Casanova is just being punished for going  
To Desolation Row"

Now at midnight all the agents  
And the superhuman crew  
Come out and round up everyone  
That knows more than they do  
Then they bring them to the factory  
Where the heart-attack machine  
Is strapped across their shoulders  
And then the kerosene  
Is brought down from the castles  
By insurance men who go  
Check to see that nobody is escaping  
To Desolation Row

Praise be to Nero's Neptune  
The Titanic sails at dawn  
And everybody's shouting  
"Which Side Are You On?"  
And Ezra Pound and T. S. Eliot  
Fighting in the captain's tower  
While calypso singers laugh at them  
And fishermen hold flowers  
Between the windows of the sea  
Where lovely mermaids flow  
And nobody has to think too much  
About Desolation Row

Yes, I received your letter yesterday  
(About the time the doorknob broke)  
When you asked how I was doing  
Was that some kind of joke?  
All these people that you mention  
Yes, I know them, they're quite lame  
I had to rearrange their faces  
And give them all another name

Right now I can't read too good  
Don't send me no more letters, no

**The Comedians**, de Elvis Costello

I fell under such gentle persuasion  
You can't refuse it's like a home from home  
Meanwhile in the motorcar kingdom  
They're finding that all that glitters is not chrome  
The social circle have these cardiac complaints  
Their hearts are empty when their hands are full  
All these new found fond acquaintances  
Turn out to be the red rag to my bull

**The Tyger**, de William Blake

Tyger! Tyger! burning bright  
In the forests of the night,  
What immortal hand or eye  
Could frame thy fearful symmetry?

In what distant deeps or skies  
Burnt the fire of thine eyes?  
On what wings dare he aspire?  
What the hand dare sieze the fire?

And what shoulder, & what art,  
Could twist the sinews of thy heart?  
And when thy heart began to beat,  
What dread hand? & what dread feet?

**All Along the Watchtower**, de Bob Dylan

"There must be some way out of here," said the  
joker to the thief  
"There's too much confusion, I can't get no relief  
Businessmen, they drink my wine, plowmen dig  
my earth  
None of them along the line know what any of it  
is worth"

"No reason to get excited," the thief, he kindly  
spoke

**Ozymandias**, de Percy B. Shelley

I met a Traveler from an antique land,  
Who said, "Two vast and trunkless legs of stone  
Stand in the desert. Near them, on the sand,  
Half sunk, a shattered visage lies, whose frown,  
And wrinkled lip, and sneer of cold command,  
Tell that its sculptor well those passions read,  
Which yet survive, stamped on these lifeless  
things,

Not unless you mail them  
From Desolation Row

And I'm up while the dawn is breaking  
Even though my heart is aching  
I should be drinking a toast to absent friends  
Instead of these comedians

I've looked into these eyes upon reflection  
They've seen the face of love, they've seen a few  
What kind of love is this upon inspection  
You'll be the last to know who's fooling who

What the hammer? what the chain?  
In what furnace was thy brain?  
What the anvil? what dread grasp  
Dare its deadly terrors clasp?

When the stars threw down their spears,  
And watered heaven with their tears,  
Did he smile his work to see?  
Did he who made the Lamb make thee?

Tyger! Tyger! burning bright  
In the forests of the night,  
What immortal hand or eye  
Dare frame thy fearful symmetry?

"There are many here among us who feel that life  
is but a joke  
But you and I, we've been through that, and this is  
not our fate  
So let us not talk falsely now, the hour is getting  
late"

All along the watchtower, princes kept the view  
While all the women came and went, barefoot  
servants, too  
Outside in the distance a wildcat did growl  
Two riders were approaching, the wind began to  
howl

The hand that mocked them and the heart that fed:  
And on the pedestal these words appear:  
"My name is Ozymandias, King of Kings."  
Look on my works ye Mighty, and despair!  
No thing beside remains. Round the decay  
Of that Colossal Wreck, boundless and bare,  
The lone and level sands stretch far away.

**Sanities**, de John Cale

She was so afraid  
Since her mother, white with time,  
Told her  
She was a failure.

She was so ashamed  
Of everything she said  
And everything she did  
For her mother, white with time.

Everything around her mother  
White with time.  
And dirty.  
Her mother was greedy with dirt.  
Greedy.

Then she heard choirs of angels,  
Singing choirs of angels,  
Greedy angels,  
Spitting glory on her failure.

That stardust of failure,  
As if it was medicine  
That didn't work,  
Anyway.

Anyway  
The windows they were closed  
And the midwives had locked their doors.  
They didn't understand.

And after all what was there to understand?  
But the angels, sheer choirs of angels,  
In a friendship.  
No, more than a friendship,  
It was a marriage, a marriage made in the grave.

In shivering night,  
The searching of the river continued.

The bullet of searchlight,  
That searchlight found her so cockleshell and sure,  
Sick and tired of what she saw,  
But cockleshell and sure.

Sure of what the world had offered a tired soul.  
From Istanbul to Madrid,  
From Reykjavik, to Bonn,  
To Leipzig, to Leningrad,  
To Shanghai, Pnonm Penh,  
All so that it would be a stronger world  
A strong though loving world to die in.

## 6. Bibliografía

- Amaya, Erik (2008). "Len Wein: Watching the Watchmen". En: <http://www.comicbookresources.com/?page=article&id=18266>
- Barnes, Albert (1894). "Notes on the Bible". En: <http://www.sacred-texts.com/bib/cmt/barnes/index.htm>
- Bloom, Harold (1999). *La Compañía Visionaria: William Blake*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Brown, Richard Maxwell (1969). "The American Vigilante Tradition". En Graham, Hugh Davis y Gurr, Ted Robert: *Violence in America: Historical and Comparative Perspectives*. New York, Bantam Books.
- Campbell, Joseph (2008). *The Hero with a Thousand Faces*. California, Novato.
- Capanna, Pablo (2007). *Ciencia Ficción: Utopía y Mercado*. Cántaro: Buenos Aires.
- Capanna, Pablo (2012). "Superhombres calvos, mutantes y afines", en *Página/12*. En: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/futuro/13-2647-2012-01-07.html>
- Carter, Mac (dir.) (2010). *Secret Origin: The Story of DC Comics*. DC Entreteainment, Warner Bros.
- Cooke, Jon B. (2000). "Toasting Absent Heroes", en Cooke, Jon B (ed): *Comic Book Artist 9*. En <http://www.twomorrows.com/comicbookartist/articles/09moore.html>
- Cooke, Jon B. y Irving, Christopher (2000). "The Charlton Empire: A Brief History of The Derby, Connecticut Publisher", en Cooke, Jon B (ed): *Comic Book Artist 9*. En <http://twomorrows.com/comicbookartist/articles/09empire.html>
- Coulthart, John (2006). "Watchmen", en *Strange Things Are Happening*, vol. 1, no. 2. En <http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2006/06/24/watchmen/>
- Coville, Jamie (2011). "1954 Senate Subcommittee Transcripts", en *The Comic Books*. En: <http://www.thecomicbooks.com/1954senatetranscripts.html>
- Cullen, Dan (1987). "Comics for Grown-Ups", en *American Bookseller*, May 1987. En: <http://www.tcj.com/archive-viewer-issue-116/?pid=10354>
- DC Comics (2009). "After Watchmen Pamphlet". En: <http://www.afterwatchmen.com>
- Derrida, Jacques (1998). *De la gramatología*. México, Siglo XXI Editores.
- Dylan, Bob (1964). "The Times They Are A-Changin'", en *The Times They Are A-Changin'*. En <http://bobdylan.com>
- Dylan, Bob (1965). "Desolation Row", en *Highway 61 Revisited*. En <http://bobdylan.com>
- Dylan, Bob (1965). "All Along The Watchtower", en *John Wesley Harding*. En <http://bobdylan.com>
- Eaves, Morris (2003). *The Cambridge Companion to William Blake*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Eco, Umberto (1995). *Apocalípticos e Integrados*. México, Tusquets.
- Eno, Vincent and Csawza, El (1988). "Alan Moore Interview", en *Strange Things Are Happening*, vol. 1, no. 2. En <http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2006/02/20/alan-moore-interview-1988/>
- Engelhardt, Tom (1997). *El fin de la cultura de la Victoria. Estados Unidos, la guerra fría y el desencanto de una generación*. Buenos Aires, Paidós.
- Erdman, David V. y Blake, William (1974). *The illuminated Blake*. New York, Anchor Press / Doubleday.

- Eisner, Will (2000). *A Contract with God and Other Tenement Stories*. New York, DC Comics.
- Eisner, Will (2004). "Keynote Address, Will Eisner Symposium". ImageText: Interdisciplinary Comics Studies 1.1. Dept. of English, University of Florida. En: [http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1\\_1/eisner/index.shtml](http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1_1/eisner/index.shtml)
- Feiffer, Jules (2003). *The Great Comic Book Heroes*. Seattle, Fantagraphics.
- Foucault, Michel (1969). "¿Qué es un autor?". En *Litoral* N°9, junio de 1983, traducción de Silvio Mattoni.
- Freed, Fred y Giovannitti, Len (dir.) (1965). *The Decision to Drop the Bomb*. NBC White Paper. Encyclopaedia Britannica Films, inc.
- Gaiman, Neil (1987): "A portal to another dimension". En *The Comic Journals*, No. 116. En: <http://www.tcj.com/archive-viewer-issue-116/?pid=10407>
- Gandolfo, Amadeo (2009): *Comics Norteamericanos 1976-1994: Surgimiento del autor, explosión temática y alternativas editoriales*. (Tesina de Licenciatura inédita). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- Genette, Gérard (1989). *Figuras III*. Barcelona, Lumen.
- Genette, Gérard (2001). *Umbrales*. México DF, Siglo XXI editores.
- Gibbons, Dave (2008). *Watching the Watchmen*. New York, Titan Books.
- Hibbs, Brian (2008). "Neil Gaiman Interview". En <http://www.holycow.com/dreaming/lore/interview/gaiman-interview-with-brian-hibbs/#more-994>
- Hühn, Peter et al. (eds): *the living handbook of narratology*. Hamburg, Hamburg University Press. En: <http://hup.sub.uni-hamburg.de/>
- Hutchings, Kevin (2007). "William Blake and the Music of the Songs", en Michael Eberle-Sinatra (dir.): *Romanticism on the Net*. Número 45, février 2007. Montréal, Université de Montréal. En: <http://www.erudit.org/revue/ron/2007/v/n45/015815ar.html?vue=integral>
- Hyde, David. "DC ENTERTAINMENT OFFICIALLY ANNOUNCES 'BEFORE WATCHMEN'" en *The Source*. En: <http://dcu.blog.dccomics.com/2012/02/01/dc-entertainment-officially-announces-%e2%80%9cbefore-watchmen%e2%80%9d/>
- Izkoff, Dave (2012). "DC Plans Prequels to Watchmen Series", en *The New York Times*, 1 de febrero del 2012. En: <http://www.nytimes.com/2012/02/01/books/dc-comics-plans-prequels-to-watchmen-series.html>
- Kavanagh, Barry (2000): "The Alan Moore Interview: Watchmen, microcosmos and details". En <http://blather.net/articles/amoore/watchmen3.html>
- Keeping, J. (2009). "Superheroes and Supermen: Finding Nietzsche's Übermensch", en White, Mark D. *Watchmen en Watchmen and Philosophy*. New Jersey, John Wiley & Sons.
- Kennedy, John F. (1963). "Remarks Intended for Delivery to the Texas Democratic State Committee in the Municipal Auditorium in Austin". En: <http://mcadams.posc.mu.edu/austinspeech.htm>
- Keyes, R. (2000). *The Expanded Quotable Einstein*. Princeton, Princeton University.
- Jones, Gerard (2004). *The Men of Tomorrow: Geeks, Gangsters and the Birth of the Comic Book*. New York, Basic Books.
- MacGregor, Geddes (1968). *A Literary History of the Bible from the Middle Ages to the Present Day*. Nashville, Abingdon Press.
- Mackay, James (2005). "Igor Goldkind interview". En: <http://www.2000adreview.co.uk/features/interviews/2006/goldkind/igor-goldkind.shtml>
- Marín, Rafael (2008). *W de Watchmen*. Buenos Aires, La Revistería Comics.

- Miller, John Jackson (2007). "Watchmen sales rankings in its initial release", en *The Comics Chronicles*. En: <http://www.comichron.com/special/watchmensales.html>
- Moore, Alan y Campbell, Eddie (2001) *From Hell*. Canada, Top Shelf.
- Moore, Alan y Gibbons, Dave (1986, 1987). *Watchmen*. New York, DC Comics.
- Moore, Alan y Gibbons, Dave (1987). *Watchmen*. New York, Warner Books.
- Moore, Alan y Gibbons, Dave (2005). *Watchmen*. New York, DC Comics.
- Moore, Alan y Gibbons, Dave (2011). *Watchmen (Absolute Edition)*. New York, DC Comics.
- Pappu, Sridhar (2000). "We need another hero", en *Salon*. En: [http://www.salon.com/2000/10/18/moore\\_9/](http://www.salon.com/2000/10/18/moore_9/)
- Ryken, Leland (1985). *How to Read the Bible As Literature*. New York, Zondervan.
- Senate Committee on the Judiciary, Comic Books and Juvenile Delinquency, Interim Report (1955). "Comic book code of 1954". Washington, D.C., United States Government Printing Office. En: [http://en.wikisource.org/wiki/Comic\\_book\\_code\\_of\\_1954](http://en.wikisource.org/wiki/Comic_book_code_of_1954)
- Seth (1996). *It's a good life if you don't weaken*. Montreal, Drawn and Quarterly.
- Shakespeare, William (2005). *Othello, the Moor of Venice*, en *The Illustrated Stratford Shakespeare*. London, Bounty Books.
- Shelley, Percy B. (1985). *Poems*. London, Penguin.
- Skolbe, Aeon (2005). "Superhero Revisionism in *Watchmen* and *The Dark Knight Returns*", en: Morris, Tom y Morris, Matt (2000). *Superheroes and Philosophy*. Chicago and La Salle, Open Court.
- Spurgeon, Tom (2006). *The Comics Journal Library 6: The Writers*. Seattle, Fantagraphics.
- Sterling, Mike (2009). "...Rorschach goes Berserk!", en *Progressive Ruin*. En: <http://www.progressiveruin.com/2009/02/25/roorschach-goes-berserk/>
- Stewart, Bhub (1987a). "Synchronicity and Symmetry". En *The Comics Journal*, No. 116.
- Stewart, Bhub (1987b). "Peebles in a Landscape". En *The Comics Journal*, No. 116.
- Strobel, E. (2008): *Watchmen as a work of literature*. Oregon, Scholars Archive.
- The Holy Bible*. En: <http://bible.cc/>, <http://mlbible.com/>
- Thill, Scott (2004): "The man who invented the future", en *Salon*. En: [http://www.salon.com/2004/07/22/moore\\_22/](http://www.salon.com/2004/07/22/moore_22/)
- Thill, Scott (2010). "Alan Moore: 'I Don't Want Watchmen Back'", en *Underwire*. En: <http://www.wired.com/underwire/2010/07/alan-moore-watchmen/>
- Thomson, Iaian (2008). "Deconstructing the Hero", en *Comics as Philosophy*. Jackson, University of Mississippi Press.
- Van Ness, S. (2010) *Watchmen as Literature*. North Carolina, McFarland & Company
- Venezia, Tony (2009). "Archive of the Future: Watchmen as Historiographic Narrative". Birkbeck, University of London.
- Vylenz, DeZ (dir.) (2008): *The Mindscape of Alan Moore*. Shadowsnake.
- Voiles, Mike (2004). "Secrets to DC Cover Dates". *The Planet*, Issue 58. En <http://www.dcindexes.com/planet/index.php?issue=58>
- Voiles, Mike (2006). "Reader Mail", en *The Planet*, Issue 62. En <http://www.dcindexes.com/planet/index.php?issue=62>
- Voiles, Mike (2011). *Mike's Amazing World*. "The DC Database/Watchmen". En <http://www.dcindexes.com/database/>
- Weiner, Stephen (2003). *The Rise of the Graphic Novel*. New York, NBM.
- Wertham, Fredric (2004): *Seduction of the Innocent*. New York, Main Road Books.



Whitson, Roger (2007). "Panelling Parallax: The Fearful Symmetry of Alan Moore and William Blake." *ImageText: Interdisciplinary Comic Studies*, 3.2. En [http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v3\\_2/whitson/](http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v3_2/whitson/)

Wolk, Douglas (2007). *Reading Comics: How graphic novels work and what they mean*. Cambridge, Da Capo Press.

Todas las páginas web mencionadas fueron consultadas entre julio del 2011 y febrero del 2012.