

W_{DE} WATCHMEN



Rafael Marín

El libro «*W de Watchmen*» escrito por Rafael Marín trata únicamente sobre el cómic. Y es uno de los varios que podrían escribirse pero, en el caso de escribirse más, siempre sería uno de los mejores. Su autor, ávido lector de tebeos a la par que fiel amante de ficciones y demostrado buen narrador de lo fantástico, aborda un ensayo sobre la obra de historieta en el que trata al medio como se merece. Analiza el conjunto de tebeos en su contexto, establece parámetros para su análisis, y resuelve algunos de los paradigmas que se plantean (o parecen plantearse) en su desarrollo.

El autor va enhebrando los referentes icónicos y sugeridos admirablemente. No se le escapa una: los relojes, los «*smileys*», las sombras, los RR, los «*flashback*»... Hace observaciones muy perspicaces, como cuando plantea que el cambio del mundo se produce en 1938 con el surgimiento de los superhéroes (al igual que en el Universo Marvel) y no con el advenimiento del verdadero superhéroe tiempo después, Mr. Manhattan. Resulta vivificante y muy indicativo el trazado especular que hace Marín entre los Minutemen y los Watchmen. En efecto, los primeros fueron efímeros y anodinos justicieros que abrieron el camino para la llegada de los verdaderos héroes, los llamados «*watchmen*» por sus detractores (no olvidemos esto), marcando la diferencia el todopoderoso hombre azul.

Es cierto que Marín elude el análisis del relato como tal, es decir, con las herramientas de la narratología, cuya aplicación en «*Watchmen*» es apasionante. Resulta revelador que los autores tomaran para esta obra los fondos cargados de alusiones de MAD y que lo hicieran a cierta altura. Marín se maravilla, como todos nosotros, de que esta serie, que parece un reloj de perfecto tictac, es en realidad una obra construida sobre la marcha, con los guiones entregados por fragmentos y con los hallazgos y coincidencias surgiendo por doquier, algunos por serendipia. Lo mejor del trabajo

de Marín como analista de «*Watchmen*» es que abre las puertas a nuevas reflexiones. Esto es, sin duda alguna, lo más sobresaliente de este libro. Porque antes que hablar de una novela o de superhéroes, tras la lectura de «*Watchmen*» debemos hablar de deconstrucción y de sátira, y de cuestiones como la libertad individual, la incomunicación y la fugacidad de la vida.

A Carlos Pacheco.

«Al principio, sólo queríamos hacer una buena historia de superhéroes».

ALAN MOORE.

Un ejercicio de mirar nubes.

Un gigantesco test de Rorschach.

Una obra maestra de la historieta de finales del siglo veinte, uno de los principales momentos artísticos del medio en su siglo de existencia.

Un juego de búsquedas.

Un puzzle lleno de preguntas.

Un divertimento formal, un juguete escénico, la forma sobre el fondo, el fondo como aliado imprescindible de la forma.

Sujeta a mil interpretaciones, a mil indagaciones, a mil respuestas. Todas válidas, ninguna contrapuesta.

Capas sobre capas, matices sobre matices, humo y espejos. Magia.

Todo eso es *Watchmen*.

Todo eso es la historieta.

Y estas son mis preguntas, y algunas de mis respuestas. Mi visión, que puede o no ser la de los lectores. Que puede o no ser la visión que yo tuviera hace más de veinte años, ni la misma que tenga mañana, en una nueva lectura de esta obra.

El horizonte que nunca se alcanza.

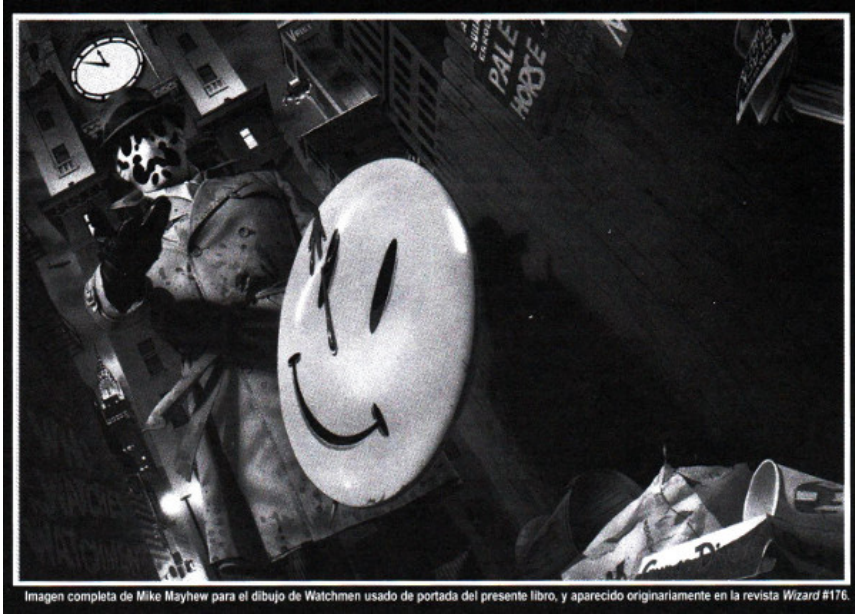


Imagen completa de Mike Mayhew para el dibujo de Watchmen usado de portada del presente libro, y aparecido originariamente en la revista *Wizard* #176.



**EL COMIC-BOOK
DONDE EL
TIEMPO SE PARO**





En el mundo del cómic, nos lo enseñó *Barbarella*, los ángeles ciegos no tienen memoria. Como Pygar, alado y eterno, parece que los lectores de historietas tampoco tenemos constancia del paso del tiempo.

Igual que el reloj nuclear que avanzaba número a número desde cada contraportada de la serie, *Watchmen* ha parado nuestro reloj propio, el reloj con el que contamos nuestras filias y nuestras décadas, el que nos separa de las generaciones anteriores y las venideras, el que marca inexorable (y perdonen ustedes que me vuelva pedante) que acabaremos siendo polvo indistinguible del que cubre las arenas de Marte.

Los lectores de historieta hemos olvidado, o no queremos reconocer, o quizá ni siquiera lo sabemos, ni nos importa, que *Watchmen* es un tebeo de 1986. No de ahora, no de mañana. Aunque será ya para siempre un título eterno, irrepitable, una torre de ingenio que nadie puede mirar sin deslumbrarse, es sintomático y a la vez preocupante que cuando hablamos de historieta contemporánea, cuando hacemos listas de lo mejor que hemos leído o lo que más atesoramos últimamente, se cite siempre la obra de [Alan Moore](#) y [Dave Gibbons](#). Y entonces quien hace la apostilla y aclara que estamos tratando de un tebeo que tiene más de veinte años tiene la impresión de que está echando a perder una ilusión, un auto-engaño con el que todos nos sentimos más felices por tal de no ver la desolación del paisaje tebeístico de los últimos veinte años.

Porque *Watchmen* no es un tebeo de ahora. Y desde su publicación hasta hoy, poco puede decirse del progreso y evolución del *comic-book* como medio.

Watchmen, en efecto, paró el reloj. De un género al que en realidad no pertenece, el de los superhéroes. De una industria que pareció contentarse con haber podido producir una obra que encumbraba el medio y lo elevaba a categorías que sólo había alcanzado, si acaso, en contadas ocasiones, acercándolo por su estructura medida a los esfuerzos narrativos hasta entonces vistos sólo en la novela. De unos lectores que comprendieron (comprendimos) que podían contarse historias de otra manera, con otro empaque, anclando fantasía y realidad con una visión poética y descarada de nuestra realidad, apartándonos de tópicos y de soluciones fáciles.

Watchmen fue, en su momento, una revolución, pero si tuvo mártires fue al otro lado de la barricada, en tanto que al final acabó siendo víctima de sí mismo, una isla en medio de la nada en que los años noventa convirtieron los tebeos de superhombres. Se le intentó imitar, sin talento y sin demasiado esfuerzo, y la pátina de acercamiento a la realidad que el título supone, obviando que además *Watchmen* es una gigantesca y divertida reflexión sobre cómo cambiaría el mundo si en efecto existieran seres superpoderosos (y le basta con mostrar a uno solo para hacerlo), apenas un reflejo infantiloides y simplista salpicó a los otros superhéroes de la historieta: incapaces de imitar lo inimitable, deslumbrados por la brillante puesta en escena y adaptando al mismo tiempo esa aventura de punto final que fue el *Batman Dark Knight Returns* de [Frank Miller](#), los personajes hasta entonces infantiles se convirtieron en fascistas sin aristas, eternos matones de músculos imposibles y poses incómodas que carecían de dudas, que campaban a sus anchas por un mundo que ya no era nuestro mundo, sino que se convirtió en un mundo (unos mundos) intercambiables de sótanos metálicos y fondos irreconocibles. Mientras que en *Watch-*

men es imposible distinguir los buenos de los malos, pues cada personaje tiene su personalidad contradictoria, el mundo exterior de los tebeos de superhéroes, ese mundo que en el fondo *Watchmen* puso en solfa y al que dio la primera puntilla (el último clavo en el ataúd del superhéroe lo daría el propio Alan Moore con el último capítulo de *Miracleman*, por cierto), héroes y villanos se confundieron también, pero no porque las barreras morales se llenaran de detalles que condujeran a la duda, sino porque no se detalló nada y, pese al intento de imitación, adelantándose a las guerras que vendrían, todo se vio en un simplista blanco y negro donde actuaban igual héroes o villanos.

Watchmen es un tebeo lleno de paradojas y la más grande de todas ellas es que no sabemos a ciencia cierta si condenar o no a quien parece ser su gran villano, mientras que el mundo de los *comic-books* que sucedieron a *Watchmen*, apabullados sin duda por su éxito y su propuesta, no fue capaz de mostrar ese juego de vacilaciones, decisiones y dualidades sino que, todo lo contrario, las acciones de quienes hasta entonces habían sido los héroes (llámense Batman, o Spawn, o Capitán América, o Punisher, o Daredevil, o Spider-Man) acabaron por resultar tan condenables desde un punto de vista moral como las de quienes tradicionalmente habíamos considerado supervillanos. Tras *Watchmen*, y sin que fuera, naturalmente, culpa de *Watchmen*, no quedó apenas nadie que fuera capaz de vigilar a los vigilantes.

Watchmen exprime el jugo narrativo de lo que la historieta puede dar (y es sintomático que juegue a incluir una historieta dentro de la historieta), jugando a ser reflexión y ocio. Como una piedra que desvía el curso de un río, *Watchmen* se alza en medio de la corriente (literalmente, del «mainstream») y durante un tiempo consigue que todas las aguas del medio, todo el mercado, se miren en su enorme valor totémico. Sin embargo, en vez de sortearlo, en vez de abrazarlo y llevarse consigo, poco a poco, la arenilla de su

desgaste para crear en alguna parte un limo de aprendizaje, el medio decidió, simplemente, evitarlo, desviarse, tirar hacia otro lado, en tangente algo cobarde, pero buscando al mismo tiempo otra piedra similar que pudiera iluminar de nuevo su camino.

Es posible afirmar, veintitantos años más tarde, que *Watchmen* no alteró la industria de la historieta, que fue y sigue siendo *rara avis* en las evoluciones e involuciones del medio. Decir lo contrario es engañarnos: *Watchmen* no ha tenido émulos, no ha creado una escuela, no ha logrado más que intentos ilusorios de imitación que luego han quedado en nada, en parte, por la sacrosanta continuidad que impide a los sucesivos relevos de guionistas y dibujantes de todas las series, que, en el mercado, son abrazar claramente ningún postulado narrativo ni ideológico. *Watchmen* es un universo cerrado en sí mismo, mientras que los demás superhéroes viven en universos abiertos esclavizados al comercio del continuará. En parte, naturalmente, porque nadie tiene la capacidad creativa de Moore y Gibbons.

Si algo consiguió *Watchmen*, si hay un detalle que todavía reivindica, un cuarto de siglo más tarde, todo el valor de su propuesta, toda su enorme capacidad como obra maestra de la literatura de nuestro tiempo, es que supuso el fin de la inocencia. Los lectores que en aquel ya lejano 1986 nos asomamos por primera vez a las páginas de aquel *comic-book* algo especial (porque hay que recordar, y lo haremos muchas veces a lo largo de este ensayo, que *Watchmen* no es una «novela gráfica», sino una serie limitada de doce *comic-books* que más tarde se ha recopilado en forma de álbum) vimos ya en ese mismo instante que se nos estaba ofreciendo algo diferente, algo novedoso, algo que enfocaba de manera original y hasta ideológica la figura del superhombre enmascarado al que hasta entonces habíamos estado rendidos. *Watchmen*, como hicieran veintitantos años antes [Stan Lee](#), [Jack Kirby](#) y [Steve Ditko](#) con los primeros pasos de lo que luego hemos dado en llamar el

Universo Marvel, debe buena parte del éxito de su planteamiento al «realismo» inherente a su manera de abordar la historia que narra. Si ya en los primeros años sesenta los variopintos personajes de la Casa de las Ideas fueron considerados como «tridimensionales» (y, sin embargo, qué ingenuos nos parecen ahora los soliloquios de aquel Peter Parker adolescente, qué ampulosas las explicaciones pseudocientíficas de Reed Richards, qué ridículas las afectaciones femeninas de Sue Storm, qué rancios los argumentos), no es hasta *Watchmen* en que estos adquieren calidad literaria que trasciende el mero icono visual que forma parte de la identificación de tantos y tantos personajes de historieta.

La comparación entre la obra de Moore y Gibbons y la de Lee y compañía no es ociosa: recordemos que entre el número 1 de *Fantastic Four* y la aparición del primer ejemplar de *Watchmen* pasa prácticamente el mismo tiempo que desde la aparición del primer ejemplar de *Watchmen* hasta nuestros días. Lee, Kirby, Ditko y su equipo (y, en menor medida entonces, la Distinguida Competencia que tardó mucho tiempo en comprender sus planteamientos y ponerse al día y hacer uso justificado de su apodo) jugaron con los conceptos, los desarrollaron, los llevaron más o menos a situaciones lógicas (y, en ocasiones, auto-paródicas). Durante dos décadas y media, el superhéroe de los *comic-books* creció, se desarrolló, murió y resucitó, se hizo más atlético o se volvió más liberal o más conservador, según los vientos de cambio de la sociedad en la que se englobaban y de la cultura pop de la que formaron parte. La sutil mezcla de elementos fantásticos, humorísticos, amorosos y realistas (sea lo que sea la realidad, naturalmente) consiguió convertir unos *comic-books* cuyos destinatarios eran niños de diez años (basta recordar el sello de la auto-censura del Comic's Code Authority) en un producto sofisticado que empezó a atraer a jóvenes universitarios y, ya en los primeros años ochenta, a jóvenes profesionales. La evolución del medio fue la evolución de sus lectores, el elemento familiar

que unía infancia con juventud y con madurez, el lazo emocional que se extendía desde el pasado hasta el futuro.

Cuando *Watchmen* aparece, trae consigo buena parte de ese bagaje. Fruto de la cultura pop y hasta de la contracultura, hijos de una generación que ha crecido con la historieta pero también con la música, el cine, las drogas, la literatura, la marginalidad, el underground, la política, el nuevo título supone, como supuso *Fantastic Four* en 1961, una forma nueva de abordar el medio. En esos veintitantos años que separan un título de otro, el mundo se ha vuelto menos ingenuo, más sarcástico, más descreído, menos sucio. El héroe ya no es creíble. Estados Unidos ha sufrido una derrota en una guerra que nunca llegó a declarar. El laborismo inglés (y resulta admirable cómo dos ingleses son capaces de trasladar sus ideas a un *comic-book* que parece cien por cien norteamericano) había saltado por la borda y el nuevo conservadurismo ideológico de Margaret Thatcher parecía que iba a hacer cumplir, desde el otro lado del espectro político, lo peor de las previsiones que [George Orwell](#) hiciera en su *1984* (no olvidemos, de paso, que es ese mismo año cuando Moore empieza a escribir el guión, llegando incluso a declarar que su obra empieza donde la novela termina). El breve florecimiento demócrata (es decir, ideológicamente liberal) que había llegado a la política internacional del mundo de la mano de Jimmy Carter tras el fiasco de Watergate había acabado devolviendo la pelota de nuevo al ala dura del partido republicano, entregando la Casa Blanca y las llaves de la economía de mercado y la Guerra Fría a un actor mediocre de memoria espantosa que durante ocho años (y las décadas que vendrían) instauraría una política militar y económica que daría su fruto cuando el Muro de Berlín y la desintegración de la Unión Soviética convirtiera a Estados Unidos, hasta el encuentro de un nuevo enemigo tan irracional como necesario, en el imperio incontestado que controlaba todos los resortes del mundo.