

WATCHMEN O LOS RIESGOS DE UN MUNDO GLOBAL

WATCHMEN OR THE GLOBAL WORLD'S RISKS

Sergio Armando HERNÁNDEZ ROURA

Universidad Autónoma de Barcelona
chaquirasr@yahoo.com

Resumen: Alan Moore en *Watchmen*, hito en la historia del cómic, da cuenta de la manera en la que la poética de los cómics de superhéroes está íntimamente ligada a la ideología y de qué manera la alteración de sus cánones de representación pone en evidencia el carácter ideológico de estos personajes tan caros a la sociedad.

Abstract: Alan Moore in *Watchmen*, turning point in the history of comics, shows that the super-heroes comic's poetics are closely linked to the concept of ideology and how the alteration of its representation al canons evidences the referred ideology in the development of these characters that are so estimated by society.

Palabras clave: Superhéroes. Guerra Fría. Ideología. Mito. Representación. Cómic.

Key Words: Super-heroes. Cold War. Ideology. Myth. Representation. Comic.

1. INTRODUCCIÓN

¿Puede una fábula alterar el orden del universo?

Umberto Eco.

A mediados de la década de 1980 la figura del superhéroe sufrió una transformación radical. Las obras a las que se atribuye esa renovación son *The Dark Knight Returns* (1986), de Frank Miller y *Watchmen* (1986-1987), escrita por Alan Moore con dibujos de Dave Gibbons. A decir de Hernán Migoya, la diferencia que existe entre ellas radica en que la primera redefine una figura ya existente, la del hombre murciélago, en tanto que la segunda va más allá, se adentra en la constitución del modelo de heroísmo propuesto por los cómics de superhéroes hasta ese momento:

En Watchmen, Moore reescribe la Historia del hecho superheroico: crea unos vigilantes con mallas de incidencia casi anecdótica que repentinamente, son barridos por uno de origen sobrenatural, haciendo incidir de nuevo el concepto del superhombre tan caro —incoscientemente— a [Frank] Miller, pero no para reivindicarlo, sino tan solo para cuestionarlo desde fuera (Migoya, 2006: 16).

La importancia que tiene la obra de Moore se deriva de que constituye una crítica a las formas de representación de los superhéroes y, con ella, a su identidad; cosa de no poca importancia si se toma en cuenta que se trata de personajes que se han convertido en figuras míticas. Para entender el alcance del trabajo de este autor británico es necesario recordar que, como ha señalado Stuart Hall (1997: 1), la identidad está construida por la representación, y ésta, a su vez, por medio del lenguaje:

las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser; no ‘quienes somos’ o ‘de dónde venimos’ sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos. Las identidades en consecuencia, se construyen dentro de la representación y no fuera de ella (Hall, 1996: 17-18).

Debido a que las identidades se crean dentro del discurso y no fuera de él, es necesario tomar en cuenta que éstas se producen «en ámbitos históricos e institucionales específicos en el interior de formaciones y prácticas discursivas específicas, mediante estrategias enunciativas específicas» (Hall, 1996: 18); en el caso de la obra referida, el género de cómics de superhéroes ha cumplido esa tarea.

La construcción de la identidad y la representación en el caso de los superhéroes, como lo ha demostrado Umberto Eco en su análisis de Superman, es inseparable de la ideología: «En definitiva, el episodio de Superman nos confirma en la convicción de que no puede existir una enunciación ideológica eficaz que no resuelva el material temático en un modo de formar» (Eco, 1968: 255). La consideración anterior hace posible deducir la importancia de *Watchmen*; Alan Moore en esta obra da cuenta de la manera en la que la poética de los cómics de superhéroes está íntimamente ligada a la ideología, y de qué manera la alteración de sus cánones de representación pone en evidencia el carácter ideológico de estos personajes tan caros a la sociedad. No sólo eso, esto le sirve al autor para realizar una aguda reflexión sobre la política y la sociedad estadounidense de su época. De este modo, *Watchmen* constituye un acercamiento semiótico y discursivo al hecho superheróico:

One important difference is that the semiotic approach is concerned with the how of representation, with how language produces meaning —what has been called its «poetics»; whereas the discursive approach is more concerned with the effects and consequences of representation —its «politics» (Hall, 1997: 6).

No es gratuito que Moore haya escogido ese medio; si bien es cierto que el escritor británico ya había participado en la realización de cómics de superhéroes, y que siempre había sido asiduo lector y fan, es muy consciente de que, en el fondo, su blanco es la identidad estadounidense. Para situar de forma esquemática el trabajo de este autor, es necesario recurrir al «circuito de la cultura» que ha planteado Stuart Hall en la introducción del libro *Representation: Cultural representations and signifying practices* (Hall, 1997: 1). Dicho modelo teórico divide este complejo fenómeno en cinco aspectos: la representación, la identidad, la producción, el consumo y la regulación; y permite observar que los cuestionamientos de Moore se ubican en el modo de articulación de las dos primeras etapas del circuito.

2. LA CONSTRUCCIÓN DE UN MITO

Como ya hemos adelantado, la alteración de convenciones genéricas que ocurre en *Watchmen* evidencia y desarticula las estrategias ideológicas de representación y dota al lector de una obra original, que John B. Thompson (1990: 68) denominaría como una «forma simbólica contestataria» o, más es-

pecíficamente, como una de «las formas incipientes de la crítica de la ideología». El autor de este cómic no sólo arremete contra unos personajes y una tradición textual, sino que transgrede un mito¹, una figura que va más allá de la aceptación de una forma simbólica por parte del público:

Al fin y al cabo las ficciones son proyecciones delirantes que nacen de la convergencia del imaginario de cada lector con la receptividad selectiva de la sociedad en que vive y sus personajes no son más que fantasmas que propone a su entorno, de manera que poseen una funcionalidad gratificadora en relación con las expectativas latentes en su tejido social, prosperan y se consolidan (Gubern, 2002: 10).

Umberto Eco ha definido el proceso de mitificación de los superhéroes como la «simbolización inconsciente, como [la] identificación del objeto con una suma de finalidades no siempre racionalizables, como [la] proyección en la imagen de tendencias, aspiraciones y temores, emergidos particularmente en un individuo, en una comunidad, en un periodo histórico» (Eco, 1968: 219). Este proceso es una muestra de que «cultural meanings are not only ‘in the head’. They organize and regulate social practices, influence our conduct and consequently have real, practical effects» (Hall, 1997: 3); y que su construcción no sólo dota de sentido, sino de identidad: «Meaning is what give us sense of our own identity, of who we are and with whom we ‘belong’» (Hall, 1997: 3).

Para comprender mejor la raíz de este fenómeno, es necesario recurrir al análisis de Superman, ya que no sólo se trata del primer superhéroe, sino de un «topos genérico» (Eco, 1968: 256), en el que los demás superhéroes tuvieron su origen.

Terenci Moix atribuye el origen de estos personajes a «una mitología de raíces nietzscheanas que lleva hasta sus últimas consecuencias el gran sueño del humanismo fascistode» (Moix, 2007: 287-288); y Roman Gubern encuentra, específicamente en el Hombre de Acero, el arquetipo del redentor que tiene gran influencia en la sociedad occidental: «Superman es una figura crística, un dios hecho hombre, que anda entre los hombres en forma mortal, para cumplir su misión redentora en la Tierra» (Gubern, 2002: 288).

Sin embargo, la construcción de este personaje no sólo recurre a la tradición heroica de las sociedades antiguas, ya que se trata también de un

² Es necesario recordar que la producción de los medios masivos de comunicación y particularmente los cómics ofrecen un ejemplo de mitificación en la civilización de masas (Eco, 1968: 223).

mito de consolación, producto de la sociedad de masas, que «propone una apariencia gris como máscara de una personalidad fascinante, sugiriendo así al lector aquejado de complejos de inferioridad cuán poco conocen los demás su auténtica y deslumbrante personalidad real, aunque oculta» (Gubern, 2002: 288). En este sentido, una de las claves del éxito del personaje está en que el lector medio se identifica con él; su construcción aprovecha las «fantasías de omnipotencia» y permite que el lector descargue sus pulsiones agresivas de un modo legitimado, en defensa de la justicia (Gubern, 2002: 289). El superhéroe encarna «las exigencias de potencia que el ciudadano vulgar alimenta y no puede satisfacer» (Eco, 1968: 227). De este modo, como Eco ha subrayado, el papel de la doble personalidad de Superman no responde sólo a motivos de construcción dramática, ya que «en realidad Clark Kent personifica, de forma perfectamente típica, al lector medio, asaltado por los complejos y despreciado por sus propios semejantes» (Eco, 1968: 227).

Para la constitución de este mito fue capital su tratamiento de arquetipo fijo («El personaje mitológico de los cómics se halla actualmente en esta singular situación: debe ser un arquetipo, la suma y compendio de determinadas aspiraciones colectivas, por tanto debe inmovilizarse en una fijeza emblemática que lo haga rápidamente reconocible» [Eco, 1968: 229]), pero esta característica, como se ha visto, no sólo se debe al afán de hacerlo identificable dentro del mercado del cómic. Sin embargo, este tratamiento conlleva una contradicción originada por la necesidad de hacer que el personaje escape del devenir²:

[La figura de Superman] posee, desde un principio y por definición, todas las características del héroe mítico, hallándose al mismo tiempo inmerso en una situación novelesca de sello eminentemente contemporáneo (Eco, 1968: 230).

Con la finalidad de que el personaje no sufra los estragos del tiempo se ha recurrido al esquema iterativo³, que pretende saciar el *hambre de redundancia* de los lectores (Eco, 1968: 247). Con este afán, los guionistas encuentran que:

² Umberto Eco ha señalado que este devenir es uno de los puntos medulares de la narración moderna; explica además que la narración preferida en las civilizaciones antiguas era la de algo sucedido ya conocido por el público, en oposición a la que trajo consigo la tradición romántica, basada en “lo imprevisible de aquello *que va a suceder*”, en la que los acontecimientos suceden durante la narración (Eco, 1968: 228).

³ Al respecto de este modelo, Eco ha señalado que “el mecanismo en el que descansa el disfrute de la iteración, es típico de la infancia, y son los niños los que quieren escuchar no una nueva historieta, sino la historia que conocen ya y que les ha sido contada muchas veces” (Eco, 1968: 243).

[...] una noción confusa del tiempo es la única condición de credibilidad del relato. Superman se sostiene como mito, únicamente en el caso de que el lector pierda el control de las relaciones temporales y renuncie a razonar tomándolas como base, abandonándose así al flujo incontrolable de las historias que se le ofrecen y manteniéndose en la ilusión de un continuo presente (Eco, 1968: 239).

En lo que concierne al carácter político, discursivo, de los superhéroes, es necesario mencionar que no sólo responden a la necesidad de evadirse o de alentar a las tropas durante la guerra (Moix, 2007: 285-286), ya que también proponen un modelo de ciudadano: «La sublimación del americano medio alcanza su punto culminante en todos esos héroes cuya doble vida suele significar no sólo lo que el lector desearía ser, sino, desde el comienzo de la guerra, lo que debía ser» (Moix, 2007: 286).

Terenci Moix, en su libro *Historia social del cómic*, introduce una anécdota al respecto del uso de las ficciones de superhéroes con estos fines:

Cuando cierto coronel declaró durante la guerra que mientras viese a sus hombres leyendo comic-books de Superman no le cabía duda de que todo andaba bien, no hizo sino dar a esta actitud dirigida una afirmación histórica (Moix, 2007: 287).

Sara Martín ha observado que los héroes «no son, pues, nada más que guardianes del orden político, idea que se inculca a los niños americanos desde bien pronto» (Martín, 2002: 156) y que a pesar de ser poderosos no por ello dejan de estar alineados al orden político, un orden en el que, por cierto, sólo existen los extremos («toda autoridad es, fundamentalmente buena e incorrupta, y todo malvado lo es hasta las raíces, sin esperanza de redención» [Eco, 1968: 254]). Por lo tanto, estas narraciones proponen un ideal ciudadano y lo han abanderado con los intereses de su país: «Como otros han dicho ya, tenemos en Superman un ejemplo perfecto de conciencia *cívica* completamente separada de la conciencia *política*» (Eco, 1968: 254). A pesar de que en estos cómics la incursión de estos seres en el mundo es fundamental, su presencia no desestabiliza el sistema: «De un hombre que puede producir trabajo y riqueza en dimensiones astronómicas y en unos segundos, se podría esperar la más asombrosa alteración en el orden político, económico, tecnológico, del mundo» (Eco, 1968: 253); y, sin embargo, ese cambio nunca llega.

No se trata sólo de que estos personajes ignoren «no digamos ya la dimensión ‘mundo’, sino la dimensión ‘Estados Unidos’» (Eco, 1968: 253);

lo que está implícito es que estas ficciones eluden la formulación de problemas éticos complejos o que impliquen un cuestionamiento a la existencia de superhéroes; en consecuencia, los conceptos de bien y mal se ha visto reducido a lo inocuo: «Si el mal asume el único aspecto de atentado a la propiedad privada, el bien se configura solamente como caridad» (Eco, 1968: 254). Más aún, como plantea Eco, «la ambigüedad de la enseñanza aparece, sin embargo, en el momento en el que nos preguntamos *qué es el bien*» (Eco, 1968: 253).

Como es posible observar, Superman, uno de los mayores mitos que la cultura estadounidense del siglo XX ha exportado a todo el mundo, está atravesado por una identidad, una representación y una ideología:

Los americanos ya tenían alguien que les hiciera el trabajo sucio para detener a los malos. Ya podían dormir tranquilos, Superman vela por el sueño de niños y ancianos. Al menos el sueño de los niños y ancianos WASP (blancos, anglosajones y protestantes), del resto de personas pertenecientes a minorías étnicas y culturales no estamos tan seguros (Fidalgo, 1999: 81).

3. EL SUPERHÉROE AL SERVICIO DE UNA IDEOLOGÍA

John B. Thompson, en su libro *Ideology and Modern Culture: Critical Social Theory in the Era of Mass Communication*, entiende el estudio de la ideología como el análisis de los modos como el significado permite establecer y sostener relaciones de dominación (1990: 56); y señala que es posible encontrar explotación e inequidad entre clases, sexos, grupos étnicos, el individuo y el Estado, entre estados-nación y entre bloques de naciones (1990: 57). En el capítulo que este autor dedica a definir el concepto de ideología, se plantean algunos de los modos de operación de ésta y a cada uno se le atribuyen ciertas estrategias de construcción simbólica (1990: 60). La revisión de algunas de ellas servirá para observar cómo han sido utilizados en el caso de los cómics de superhéroes y en qué medida Alan Moore ha transgredido sus modos canónicos de representación.

A continuación se presenta un cuadro con los cinco modos de operación, que Thompson propone, aplicados al estudio de la figura del superhéroe:

Modos generales.	Estrategias de construcción simbólica.	Explicación.	Uso en cómics de Superhéroes
Legitimación ⁴ .	Racionalización	Cuando se plantean argumentos para justificar acciones.	Se enfatiza el servicio altruista y desinteresado que los superhéroes prestan a la sociedad y se esgrime su responsabilidad y su noción de lo que es correcto.
Simulación ⁵ .	Universalización.	“[...] institutional arrangements which serve the interests of some individuals are represented as serving the interest of all” (Thompson, 1990: 61).	Se pretende hacer creer al lector que estos personajes encarnan una serie de valores universales y eternos, dando por sentado que éstos, profundamente enraizados en la cultura estadounidense, son equivalentes en todo el mundo.
	Eufemización.	“[...] actions, institutions or social relations are described or redescribed in terms which elicit a positive valuation” (Thompson, 1990: 62).	Los términos justiciero y vigilante son sustituidos por el de héroe.
Unificación ⁶ .	Tropos.	En general, el uso figurado del lenguaje o de las formas simbólicas (Thompson, 1990: 63).	Se utiliza la sinédoque para presentar una definición de crimen que sólo abarca ciertos delitos de los que están excluidos los que están relacionados con el sexo, las muertes injustificadas y la política.
	Estandarización.	“Symbolic forms are adapted to a standard framework which is promoted as the shared and acceptable basis of symbolic exchange” (Thompson, 1990: 64).	Ambas estrategias han servido para darle carácter épico a un mito aspiracional que pretende representar los valores de toda una nación. Ambas estrategias son fundamentales para la constitución del superhéroe como figura mítica.

⁴ La construcción de una cadena de razonamientos que pretende defender o justificar ciertas relaciones sociales o institucionales (Thompson, 1990: 61).

⁵ Cuando esas relaciones encubren, niegan, oscurecen o desvían la atención (Thompson, 1990: 62).

⁶ Su objetivo es construir una forma simbólica que reúna a los individuos en una identidad colectiva (Thompson, 1990: 64)

Fragmentación ⁷ .	Diferenciación.	“[...] emphasizing the distinctions, differences and divisions between individuals from groups” (Thompson, 1990: 65).	Ambas han servido para separar al héroe del villano, el nosotros del ellos, el “americano” del “antiamericano”, en conclusión, para la expurgación del otro, en una operación que es políticamente muy útil.
	Expurgación del otro.	“This involves the construction of an enemy, either within or without, which is portrayed as evil, harmful or threatening and which individuals are called upon collectively to resist or expurgate” (Thompson, 1990: 65).	
Cosificación ⁸ .	Naturalización.	“A state of affairs which is a social and historical creation may be treated as a natural event or as the inevitable outcome of natural characteristics” (Thompson, 1990: 66).	Se considera la vigilancia permanentemente como un fenómeno necesario.
	Eternalización.	“[...] social-historical phenomena are deprived of their historical character by being portrayed as permanent, unchanging and ever-recurring” (Thompson, 1990: 66).	Cuando se afirma que el hecho superhéroe siempre ha existido y que esos personajes estarán ahí siempre que se les necesite.

⁷ Cuando se separa a los individuos o grupos que representen un peligro para lo que ejercen la dominación (Thompson, 1990: 65).

⁸ Esta operación aprovecha con un propósito excluyente que la identidad se construye en relación con el otro: “el significado ‘positivo’ de cualquier término —y con ello su ‘identidad’— sólo puede construirse a través de la relación con el Otro, la relación con lo que él no es, con lo que justamente le falta, con lo que se ha denominado su afuera constitutivo” (Hall, 1996: 18).

⁹ La cosificación, entendida como la representación de un estado de las cosas transitorio, histórico como si fuera permanente, natural e intemporal (Thompson, 1990: 65).

De este modo es posible observar que las operaciones que la ideología ha utilizado se mezclan con la construcción de cómics de superhéroes.

4. LA REESCRITURA DEL SUPERHÉROE

Como se ha adelantado, la narración de Alan Moore funciona porque toma en cuenta la tradición genérica en la que se inserta su creación: «the series worked because the characters obey the laws of comic books and evoke something like an existential and angst-ridden Justice League» (McCue, 1993: 73). Con ese bagaje, el autor lleva al extremo los planteamientos clásicos, «salpicando de paso su acción de componentes ideológicos inaceptables (pero continuamente existentes) en nuestro mundo real» (Marín, 2009: 83). El afán totalizador de su obra tiene éxito porque se refiere a todos los tipos de héroes: Superman, Batman, el Capitán América, Wonder Woman:

Hay representados en Watchmen todos los tipos de héroe: el que hace lo que puede pero se ha resignado a que nunca será suficiente porque en el fondo no es más que un... humano (Buho Nocturno [Nite Owl]); el que ha perdido cualquier sentido de la motivación y convierte el medio, la violencia, en el cínico fin, como si la vida se tratase de una gran broma (el Comediante [The Comedian]); el que resiste en sus convicciones hasta desquiciarlas en su mente, aunque para ello tenga que transgredir todas las leyes colectivas (Rorschach); el que cree que el fin justifica los medios, asumiendo su propia deshumanización mediante la asunción simbólica de las divinidades egipcias y griegas, para lograr el triunfo de la civilización humana (Ozymandias); el que se convierte finalmente en un superhombre, pero cuya propia naturaleza suprahumana impide que abrigue ningún interés en el destino de la humanidad (Dr. Manhattan) (Migoya, 2006; 16-17).

Moore sitúa su historia en una ubicación espacio-temporal definida: la ciudad de Nueva York, en un 1985 alternativo, en el que Richard Nixon se ha vuelto a reelegir, EE.UU. ha ganado la guerra de Vietnam y está a punto de estallar la Tercera Guerra Mundial. Este universo está habitado por superhéroes que, con excepción del Dr. Manhattan, carecen de poderes. El autor deja ver el desarrollo y las consecuencias de qué hubiera pasado si la gente hubiera tomado literalmente el mensaje que trajo la primera aparición de Superman en *Action Comics Magazine* (1938):

It set off a lot of things I'd forgotten about, deep inside me, and kicked all those old fantasies that I'd had when I was thirteen or fourteen back into

gear: [...] All of this stuff came flooding back as I stood there gawking at the hijacket comic book, and even though I laughed at myself for having entertained such transparent juvenile fantasies, I didn't laugh as hard as I might have done. Not half as hard as I'd laughed at Moe Vernon, for example.

Anyway, although I'd occasionally manage to trick some unsuspecting tyke into lending me his most recent issue of the funnybook in question and then spend the rest of the day leaping tall buildings inside my head, my fantasies were to remain as fantasies until I opened a newspaper in the autumn of that same year and found that the super-heroes had escaped from their four-color world and invaded the plain, factual black and white of the headlines.[...]

Reading and rereading that news ítem, I knew that I had to be the second. I'd found my vocation (Moore, 1986-87: cap. I, Under the Hood, p. 6).

A diferencia del tratamiento apolítico del superhéroe clásico, en el mundo de esta distopía la existencia de estos seres altera el orden cósmico y el sentido de la moralidad:

The world with superheroes is a very different place from our own. Forces beyond the control of normal men irrevocably alter the face of the planet and change the meaning of morality. However, in superheroes those forces are not the arbitrary ones of nature butr have form and consciousness. Superheroes are still human beings (McCue, 1993: 73).

Como es natural, la gente en esa sociedad ya no se siente protegida por estos personajes, sino vulnerada en sus derechos porque se trata de «un mundo donde el vigilantismo ha pasado de ser una moda inane de un puñado de personajes de sexualidad discutible y motivaciones ridículas para convertirse en una amenaza que la sociedad percibe como causante de gran parte de sus males» (Marín, 2009: 61).

Roger Sabin, en su libro *Adult Comics. An Introduction*, destaca que la diferencia entre *Dark Knight* y *Watchmen* es que ésta última cuestiona el vigilantismo: «'Who Watches the Watchmen' was one of the comic's key conundrums» (Sabin, 1993: 89). Algunos de los cuestionamientos que atraviesan la obra en su conjunto son el derecho de actuar al margen de la ley para impartir justicia y qué se entiende por esta última en cada caso. Moore no tiene empacho en hacer que los propios personajes se hagan estas preguntas:

Silk Spectre: What Mason said in «Under the Hood» is what happened. God knows I'm not my mother's biggest admirer; but some things shouldn't happen to anybody. Why do you think Blake never sued Mason.

Rorschach: «Cronch Cronch» I'm not here to speculate on the moral lapses of men who died in their country's service. I came to warn... (Moore, 1986-87: cap. I, p. 21).

A diferencia de los superhéroes anteriores, en *Watchmen* los personajes se encuentran abiertamente al servicio de los intereses estadounidenses, un ejemplo de ello es el Dr. Manhattan, a quien el gobierno señala qué es lo que debe decir en las entrevistas: «Dr. Osterman? I'm Forbes, Army Intelligence. Here's a list of no-go areas. Obviously, Afghanistan wil arise, but play it cool... and try not to get into any tight corners» (Moore, 1986-87: cap. III, p. 11).

La lucha contra el crimen que comenzó a finales de la década de 1930 y que pasó a ser una participación activa al lado de su nación durante la guerra, ya ha terminado en el momento en el que tiene lugar la historia, y los intereses de los superhéroes están subordinados a la política de su país. Su apoyo es incondicional, incluso hasta en la ignominia:

Nite Owl: I heard he'd been working for the government since '77, knocking over marxist republics in South America... Maybe this was a political killing.

Rorschach: Maybe. Or maybe someone's picking off costumed heroes (Moore, 1986-87: cap. I, p. 12).

Un elemento importante que es necesario señalar es la ausencia del esquema iterativo porque se ha metido a los superhéroes en el devenir del tiempo: «lo que se nos va a presentar son unos personajes de pies de barro, un puñado de perdedores vencidos por el tiempo que caen bien al lector no por sus heroicidades, sino por sus matices psicológicos» (Marín, 2009: 64). Hollis Mason, el primer Nite Owl, ya jubilado del trabajo de superhéroe, reflexiona en su biografía *Under the Hood* al respecto de este hecho y plantea la necesidad de abandonar la lucha:

I retired. To mend cars. Probably for the rest of my life. As I see it, part of the art of being a hero is knowing when you don't need to be one anymore, realizing that the game has changed and that the stakes are different and that there isn't necessarily a place for you in this strange new pantheon of extraordinary people. The world has moved on, and I'm content to watch it from my armchair with a beer by my side and the smell of flesh oil still on my fingers (Moore, 1986-87: cap. V, Under the Hood, p. 14).

En el mundo que se presenta ya no hay villanos y el lector puede observar cuales han sido también las consecuencias de que los «buenos» ganaran: «Eventually, those of us who were left didn't even fight crime anymore. It wasn't interesting. The villains we'd fought with were either in prison or had moved on to less glamorous activities» (Moore, 1986-87: Cap. IV, *Under the Hood*, p. 10). Como señala Rafael Marín, la crítica despiadada de Moore contra los encapuchados se dirige a su lado más humano:

No obstante, conocedor del medio, y amante del mismo, en su mensaje político propio Moore no puede evitar mostrar su comprensión y hasta su simpatía por esa docena de personajes disfrazados que actúan al margen de la ley, al principio contra otro grupo de tarados de desviaciones semejantes, los supervillanos, que apenas existen ya y a los que sólo se les menciona de paso (Marín, 2009: 63-64).

Lo que no se había considerado hasta el momento de la aparición de esta novela gráfica apareció es que la ausencia de villanos pone en entredicho la función del héroe. Su existencia se había basado en la existencia de un antagonista, en la lucha entre bien y mal que posibilitaba que la historia se perpetuara y no en el modelo mítico del viaje del héroe que Joseph Campbell analiza en *El héroe de las mil caras* (1949). En el mundo propuesto por Moore los superhéroes son gente de carne y hueso y poseen una personalidad desequilibrada y violenta:

Nite Owl: I mean, look at Rorschach, the condition he's in. He was normal once.

Silk Spectre: Sure, he was quiet. He was grim, but he still had all the buttons on his overcoat.

Nite Owl: Soon after I started out, we blitzed the big figure together. Tactically, Rorschach was brilliant. He was so unpredictable. What I'm saying is, he was rational then. Over the years that mask's eaten his brains (Moore, 1986-87: cap. VII, p. 9).

Sin embargo, a pesar de sus defectos, estos personajes no dejan de amar a su país, como se lee en el último testimonio que se conoce de The Comedian, quien, a pesar de sus acciones, sigue siendo un patriota, y sufre cuando descubre el plan de Ozymandias, porque, pese a todo, no cree que el fin justifique los medios:

Comedian: Oh, Jesus, look at me. I'm cryin'. You don't know. You don't know what's happening. On that island they got writers, scientists, artists, and what they're doing... I mean, I done some bad things. I did bad things to women. I shot kids! In 'nam I shot kids... but I never did anything like, like... oh, mother, Oh, forgive me (Moore, 1986-87: cap. II, p. 23).

En el siguiente cuadro se muestra la manera en la que Alan Moore altera los modos de operación de la ideología en *Watchmen*:

Modos generales.	Estrategias de construcción simbólica.	Uso en Cómics de Superhéroes.	Watchmen.
Legitimación	Racionalización.	Se enfatiza el servicio altruista y desinteresado que los superhéroes prestan a la sociedad y se esgrime su responsabilidad y su no-ción de lo que es correcto.	Es un mundo de héroes egoístas que están más preocupados en su blimar sus complejos que en el bien de la sociedad. Son falibles e incluso algunos carecen de ideales y son falibles y en no pocas ocasiones sus decisiones tienen consecuencias desafortunadas.
	Universalización.	Se pretende hacer creer al lector que estos personajes encarnan una serie de valores universales y eternos, dando por sentado que éstos, profundamente enraizados en la cultura estadounidense, son equivalentes en todo el mundo.	Asumen que forman parte de la sociedad occidental y en particular de la norteamericana. No se habla de héroes en otros lados del mundo.
Simulación.	Eufemización.	Los términos justiciero y vigilante son sustituidos por el de héroe.	Tanto ellos como la sociedad están conscientes del vigilantismo (Who watches the Watchmen?).

	Tropos.	Se utiliza la sinécdoque para presentar una definición de crimen que sólo abarca ciertos delitos de los que están excluidos los que están relacionados con el sexo, las muertes injustificadas y la política.	Se hace evidente que tienen una moral que está por encima del resto de la sociedad que les permite cometer todo tipo de atropellos al momento de perseguir aquello que creen justo.
Unificación.	Estandarización.	Ambas estrategias han servido para darle carácter épico a un mito aspiracional que pretende representar los valores de toda una nación. Ambas estrategias son fundamentales para la constitución del superhéroe como figura mítica.	Son héroes cansados que se ven sometidos al devenir del tiempo.

La obra de Moore ya daba cuenta de la unificación del modelo económico que vendría unos años después de la publicación de *Watchmen* y al mismo tiempo respondía a la necesidad de replantear la noción de identidad que trajo consigo la posmodernidad, a la que se refiere Stuart Hall:

este descentramiento no requiere un abandono o una abolición del 'sujeto', sino una reconceptualización: pensarlo en su nueva posición desplazada o descentrada dentro del paradigma (Hall, 1996: 15).

Al final de la historia, la creación de un monstruo y la inmolación de un número considerable de neoyorkinos sirve para detener la hecatombe nuclear, sin embargo es imposible discernir si la unidad mundial que logra Ozymandias no es el principio de una pesadilla:

Ozymandias: I did it! I saved earth from hell. Next, I'll help her towards Utopia. It is as Rameses said: «Canaan is devastated, Ashkelon is fallen, Gezer is ruined, Venoam is reduced to nothing... Israel is desolate and her seed is no more, and Palestine has become a widow for Egypt...»

Silk Spectre: Wait a minute... «next»? After what you did? You can't get away with that... [...] Ozymandias: «All the countries are unified and pacified». Can't get away with it? Will you expose me, undoing the peace millions died for? Kill me, risking subsequent investigation? Morally, you're in check-mate, like Blake (Moore, 1986-87: cap. XII, p. 19-20).

Como se ha examinado, el trabajo de Moore no sólo altera la representación de los superhéroes, sino que problematiza los discursos que atraviesan esta figura mítica y, con ello, los modos de operación de la ideología. La reconfiguración de la figura del superhéroe que *Watchmen* plantea responde a las inquietudes que la Guerra Fría despertaba en la población, a las indagaciones que la filosofía se hacía con respecto a las nociones de sujeto, identidad y representación; a una renovación del género, pero también apuntaba ya hacia el futuro, al riesgo de que EE.UU., como sus superhéroes, se quedara sin antagonista: que se hiciera evidente vigilantismo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMPBELL, J. (1949). *El héroe de las mil caras*. México: FCE, 1972.
- ECO, U. (1968). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- FIDALGO, S. (1999). «Utopía ideológica». En *De Yellow Kid a Superman. Una visión social del cómic*, Jaume Vidal (coord.), 73-93. Barcelona: Fundació Josep Comaposada-Avalot-Joves de la UGT de Catalunya-DL.
- GUBERN, R. (2002). *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama.
- HALL, S. (1996). «1. Introducción: ¿quién necesita 'identidad'?». En *Cuestiones de identidad cultural*, Stuart Hall y Paul du Gay (eds.), 13-39. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- (1997). «Introduction». En *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Stuart Hall (ed.), 1-11. Londres: Sage-The Open University.
- MARÍN, R. (2009). *W de Watchmen*. Palma de Mallorca: Dolmen.

- MARTÍN, S. (2002). *Monstruos al final del milenio*. Madrid: Imágica Ediciones-Alberto Santos Editor.
- McCUE, G. S. y BLOOM C. (1993). *Dark Knights. The New Comics in Context*. Londres: Pluto Press.
- MIGOYA, H. (2006). «Alan Moore. E en la Palabra». *Quimera* 272, 14-18.
- MOIX, T. (2007). *Historia social del cómic*. Barcelona: Bruguera.
- MOORE, A. (1986-87). *Watchmen*. Nueva York: DC Comics.
- SABIN, R. (1993). *Adult Comics. An Introduction*. Londres: Routledge.
- THOMPSON, J. B. (1990). *Ideology and Modern Culture: Critical Social Theory in the Era of Mass Communication*. Cambridge: Polity Press.

Recibido el 20 de mayo de 2012.

Aceptado el 30 de septiembre de 2012.

