

# Intermedialidad y transposición en *Watchmen*

Dulce Ivette Muñoz Nophal  
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

## Resumen

La transposición (Wolf 2001) se contempla dentro de los fenómenos de la intermedialidad (Rajewsky 2005) dadas las transformaciones de un texto que se traslada de un medio a otro. Dentro de este marco del proceso que puede observarse en el paso de un cómic al cine, destacan factores determinantes para dichos cambios como la especificidad de los recursos de cada medio, la intención de los creadores y el contexto de producción tanto del texto precedente como del transpuesto. Además, dicho fenómeno se presenta como un objeto de estudio particularmente destacable para los estudios sobre la transposición debido a las similitudes entre la narrativa visual que comparten ambos medios y a las divergencias que surgen al comparar el resto de sus recursos. Este trabajo de investigación tiene como finalidad analizar la transposición de la novela gráfica *Watchmen* (1987), escrita por Alan Moore e ilustrada por Dave Gibbons, a la versión cinematográfica dirigida por Zack Snyder con el apoyo técnico del mismo Gibbons en 2009, con la finalidad de identificar las particularidades de dicho proceso en términos de intermedialidad.

**Palabras clave:** intermedialidad, transposición, *Watchmen*, novela gráfica, adaptación.

## Abstract

Transposition (Wolf 2001) is contemplated within the phenomena of intermediality (Rajewsky 2005) given the transformations of a text

that moves from one medium to another. Within this framework, the process that can be observed in the transition from a comic to cinema highlights determining factors for these changes such as the specificity of the resources of each medium, the intention of the creators and the context of production of both the previous text and the transposed. In addition, this phenomenon is presented as a particularly noteworthy object of study for studies on transposition due to the similarities between the visual narrative shared by both media and the divergences that arise when comparing the rest of their resources. This research work aims to analyze the transposition of the graphic novel *Watchmen* (1987), written by Alan Moore and illustrated by Dave Gibbons; to the film version directed by Zack Snyder with the technical support of Gibbons himself in 2009 to identify the particularities of this process in terms of intermediality.

**Keywords:** intermediality, transposition, *Watchmen*, graphic novel, adaptation.

## Introducción

Las adaptaciones del cómic al cine han explotado herramientas de la nueva era digital para reconfigurar formatos y contenidos, proceso que, aunque ha sido demeritado y equiparado a la pérdida de originalidad de una obra, se ha posicionado como un fenómeno de estudio relevante debido a la complejidad que implican tareas como la selección de los fragmentos más compatibles con el medio de llegada y su transformación con base en la especificidad de sus recursos, sin dejar de lado las particularidades del contexto de la producción. Dicha complejidad puede observarse claramente en la transposición de la novela gráfica *Watchmen* (1987) de Alan Moore, con ilustraciones de Dave Gibbons y color de John Higgins, a la versión cinematográfica que fue lanzada por Warner Bros. en 2009 bajo la dirección de Zack Snyder y el apoyo gráfico del mismo Gibbons.

La novela gráfica narra la historia de un grupo de superhéroes en decadencia que se enfrentan al asesinato de *El Comedian*, uno de sus integrantes fundadores, a manos de un personaje desconocido. Uno

de ellos, *Rorschach*, alerta al resto del grupo sobre su muerte y sobre el riesgo que representa un asesino que busca sólo “enmascarados”; sin embargo, ante la falta de interés por parte de los superhéroes retirados, emprende una investigación para descubrir al autor del crimen. La narración está constituida por tres relatos diferentes: la historia central cuyos sucesos se desarrollan en la ciudad de Nueva York en 1985, la novela *Bajo la máscara* de Hollis Mason donde se narran el ascenso y el declive de los Minutemen (antecesores de los *Crimebusters*), y los números 23 y 24 del cómic *Los relatos del Navío Negro* de Max Shea, donde se narra la historia llamada *Marooned*.

Como parte de la historia central aparecen periódicos, revistas, anuncios publicitarios y programas de televisión que aportan información sobre el contexto; mientras que, al final de cada capítulo, aparecen fragmentos de periódicos, expedientes, artículos de revista, artículos académicos, cartas, oficios e informes que aportan datos complementarios o reflexiones sobre los personajes. Finalmente, encontramos referencias de la cultura popular norteamericana en los títulos, en algunos dibujos donde se representan personajes famosos o momentos históricos y en los epígrafes que aparecen en el último cuadro de cada capítulo.

En la versión cinematográfica de *Watchmen* la presencia de otros medios también es evidente, aunque el relato se construye de una manera distinta en comparación con el de la novela gráfica. En la edición para cine, los medios que forman parte de la vida cotidiana de los personajes permanecen y son empleados como recursos referenciales del contexto histórico, social y político, pero tanto los anexos que aportan información sobre los personajes como las historias paralelas son omitidos. En la edición de lujo con corte del director, se integra la versión animada de *Los relatos del Navío Negro* por medio de recursos audiovisuales que remiten al formato de origen de la historieta y permiten observar nuevamente el relato paralelo a la historia central.

Así, estos fenómenos considerados como *intermediales* (Rajewsky 2005) han abierto un nuevo campo de estudio donde se reflexiona, además de las relaciones entre medios, acerca de las reconfiguraciones que conlleva el paso de un texto a un formato distinto del de origen. Dichas modificaciones pueden explicarse a través de la *transposición* que Sergio Wolf (2001) define como trasplantar o “poner

algo en otro sitio [...] extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema” (17). Dentro de dicho contexto, este trabajo de investigación tiene como objetivo analizar la transposición (Wolf, 1991) de la novela gráfica *Watchmen* a su versión cinematográfica con un enfoque intermedial (Rajewsky, 2005) para identificar las particularidades del proceso.

### Antecedentes

La popularidad del cómic abrió paso a la industrialización de la historieta y a la creación de estudios de guionistas y dibujantes que dieron oportunidad a dibujantes jóvenes como Jerry Siegel y Joe Shuster, quienes fueron reclutados para participar en Action Comics y publicaron por primera vez sus trabajos en 1938, marcando así el nacimiento de Superman y, con él, una nueva temática en los cómics: los superhéroes. Un año después, aparece Batman de Bob Kane y Bill Finger, cuyo trabajo fue influenciado directamente por las historias de revistas pulp como *The Phantom* o *El Zorro* de Johnston McCulley.

La ola de héroes ilustrados continuó por varias décadas más con personajes como Linterna Verde, Flash, Hawkman y Wonder Woman, que diversificaron las historias sin alejarse mucho de sus antecesores. No fue sino hasta 1982, aproximadamente cuatro años después de la aparición de la autoproclamada como la primera novela gráfica, *Contrato con Dios* (1978) de Will Eisner, que Marvel Graphic Novels incursionó en dicho formato con *The Death of Capitan Marvel* de Jim Starlin. Por su parte, DC Graphic Novels se integró a la nueva ola con títulos como *Batman: El Regreso del Caballero Oscuro* (1986), *Watchmen* (1987) y *The Killing Joke* (1988) que llevaron los relatos superheroicos hacia una perspectiva más oscura y reflexiva.

Las adaptaciones de cómic a cine también ampliaron sus horizontes para narrar las historias de superhéroes como *Superman* (1978), personaje interpretado por Christopher Reeve, quien se posicionó como el “hombre de acero” más reconocido en la cultura popular. La saga de películas de Superman mostró por primera vez el ascenso, la caída y la redención del superhéroe en el cine; sin embargo, hasta

ahora no se han encontrado antecedentes acerca de cintas relacionadas con dicha temática que compartan un desarrollo narrativo similar.

En la década siguiente surgen títulos como *Flash* (1980) de Mike Hodges, que fue poco apreciada en su lanzamiento pero que actualmente es considerada por los fanáticos del personaje como una cinta de culto, así como *Batman* (1989) y *Batman Regresa* (1992) de Tim Burton, que inauguró un nuevo momento en el cine de superhéroes al retomar la imagen clásica de los personajes dotándola de una estética más elegante y oscura. No obstante, la saga continuó con *Batman eternamente* (1995) y *Batman y Robin* (1997) de Joel Schumacher que retornó hacia el estilo *camp* de las versiones para televisión de los años sesenta.

Para la primera década de los 2000, con cintas como *X-men* (2000) de Bryan Singer, *Spiderman* (2002) de Sam Raimi, *Hulk* (2003) de Ang Lee y *Los cuatro fantásticos* (2004) de John Ottman, se inauguró una nueva tendencia de la adaptación del cómic dirigida hacia el público juvenil. Y fue con el lanzamiento de *Batman inicia* (2005) de Christopher Nolan que comienza una etapa más madura del cine de superhéroes que se formalizó con historias como *Batman: El caballero de la noche* (2008) del mismo director, basada en *El regreso del caballero oscuro* (1986) del escritor e ilustrador Frank Miller. Finalmente en 2009, veintitrés años después de la novela gráfica, se estrena *Watchmen* en su versión cinematográfica, dirigida por Zack Snyder con el apoyo gráfico de Dave Gibbons.

### Sobre intermedialidad y transposición

Los estudios sobre intermedialidad han abordado fenómenos que, aunque pueden contemplarse dentro de dicho rubro, no logran ser explicados desde una misma disciplina debido a la especificidad de cada formato involucrado en el paso de una obra de un medio a otro. Esta particularidad exige observar dichos fenómenos con un aparato crítico interdisciplinario que permita superar el criterio evaluativo de la fidelidad cuya prevalencia ha limitado la reflexión acerca de la intermedialidad más allá del medio literario.

En el ensayo *Intermediality, Intertextuality and Remediation: a Literary Perspective on Intermediality* (2005), Irina Rajewsky plantea una postura acerca de la intermedialidad desde los estudios literarios a partir de la reflexión sobre los conflictos epistemológicos del origen del término con la intención de rescatar el valor heurístico y práctico del concepto. Dentro de estos términos, la investigadora propone una definición que, según sus palabras, se trata de un intento por reducir a un común denominador la vastedad de concepciones existentes y el amplio rango de objetos de estudios que abarca. Entonces, Rajewsky considera el término intermedialidad como un denominador genérico para todos aquellos fenómenos que tienen lugar entre medios, por lo cual lo intermedial “designa aquellas configuraciones relacionadas con el cruce de fronteras entre medios” (46).

Dada su amplitud, se torna imposible teorizar acerca de la intermedialidad desde una sola perspectiva que pueda abarcar la variedad de fenómenos que pueden desarrollarse en términos del cruce de fronteras mediales. Por lo tanto, el término “intermedialidad” se convierte en un concepto sombrilla que cubre determinado tipo de fenómenos que pueden ser observados bajo diferentes enfoques teóricos. Desde esta perspectiva, Rajewsky identifica tres diferencias fundamentales entre las perspectivas teóricas de la intermedialidad: su enfoque puede ser sincrónico, diacrónico o mixto; pueden entender la intermedialidad como una condición fundamental (Bajtín, 1934; Kristeva, 1969) o como una categoría crítica para el análisis de productos o configuraciones mediales específicas (Krämer, 2003; Gaudreault y Marion, 2002; Schröter y Mitchell, 1994; Bolter y Grusin, 2000), y el objeto de estudio es seleccionado en función de las características de las disciplinas que intervienen, de sus objetivos y de lo que conciben como un medio.

En su ensayo, Rajewsky distingue entre diversos grupos de fenómenos considerados intermediales, observando su especificidad y los cambios en sus prácticas a través del tiempo, con el objetivo de convertir a la intermedialidad en una categoría productiva para la descripción y el análisis, es decir, para crear subcategorías que permitan desarrollar teorías independientes para cada manifestación del fenómeno. Entonces, propone la existencia de tres subcategorías de la intermedialidad: la *transposición mediática* que se relaciona con la

forma en la cual un producto mediático o su sustrato se transforma en otro medio; la *combinación mediática* que abarca la constelación de medios que constituyen un producto dado, que “están presentes en su propia materialidad y que contribuyen a su manera a la constitución y significación de todo el producto”, además de que su integración genuina no privilegia ninguno de los componentes; y, finalmente, las *referencias intermediales* que dan cuenta de la tematización, la evocación o la imitación de otros medios y que deben ser entendidas como “estrategias de constitución del significado que contribuyen a la significación total del producto mediático” (52).

Entender las referencias intermediales como estrategias de construcción de significado dentro de un producto medial implica un proceso de comunicación semiótica en el cual el producto medial utiliza sus propios recursos para tematizar, evocar o imitar elementos o estructuras de otro con la finalidad de contribuir a su significado. Por lo tanto, dicha categoría es operable para el análisis de obras que incluyen referencias hacia otros textos y evoca otros medios para construir su significado.

Lo anterior es comprobado por Jordi Revert en su artículo *Orígenes y fundamentos de la intermedialidad entre cine y cómic: una aproximación para la era digital* (2016), en el cual retoma las *referencias intermediales* para explicar cómo la libertad creativa derivada de los avances tecnológicos fomenta la evocación entre medios y, por lo tanto, la consciencia del medio inserto por parte del medio de llegada. Entonces, propone una serie de herramientas para analizar las adaptaciones de cómic a cine dejando atrás el modelo que la abordaba como la explotación del texto ilustrado por parte de la cinematografía.

El autor explica que la elección de este fenómeno en particular responde a que, por un lado, ambos medios comparten el “carácter visual”, lo cual permite identificar puntos en común al momento de adaptar el contenido; y, por otro lado, el contraste entre el lenguaje audiovisual del cine y el “verbo-icónico” del cómic permite observar diferencias determinantes para la toma de decisiones que, a la vez, complejizan el proceso adaptativo. A partir de lo anterior, Revert explica que las primeras adaptaciones de cómics al cine pretendían llevar las historias y los personajes de un formato a otro, obviando la imposibilidad del formato de destino de imitar al de origen y que, por

lo tanto, las “relaciones mutuas entre lenguajes no iban más allá de una referencialidad remendada y fundamentada en los personajes y aspectos que hacen reconocible al espectador el universo que conocía como lector” (147).

No obstante, el investigador explica que dicha particularidad se debe principalmente al intento por conciliar la estética y la narrativa del cómic con las características de la narrativa audiovisual del cine. Tal problemática fue superada con las posibilidades que brindaron los avances de la tecnología digital, los cuales transformaron los procesos de producción flexibilizando la manipulación de la imagen. Esta nueva libertad creativa potencializó la evocación del cómic en el cine y la llevó más allá de la imagen a la emulación de sus recursos.

Para continuar la reflexión, Revert revisa el origen del término *intermedia* que Dick Higgins empleó para describir la actividad artística entre diversas disciplinas y que marca un precedente para la concepción del proceso creativo en el arte. Por lo tanto, afirma Revert que la intermedialidad siempre está presente en el arte y que “sería un fenómeno que sólo existiría en tanto que asumimos previamente que existen medios productores de sentido perfectamente separados y que se definen independientemente de los otros” (150).

En un proceso intermedial, cada medio cuenta con diferentes medios, objetos y maneras de representación. El cine, especialmente, ha sido abordado como un medio híbrido por la diversidad de formas, sonidos y ritmos que confluyen en él; sin embargo, dicha hibridez lo consolidó como un medio completo con características determinadas cuya intervención, en términos de intermedialidad, debía abordarse en función de su especificidad y no en detrimento del otro medio en cuestión.

En la época de la digitalización, la intermedialidad se aborda desde perspectivas con enfoque sistemático que destacan la vinculación de las partes que constituyen la identidad del medio pero, también, la de la obra final. En este sentido retoma las reflexiones de Rajewsky (2005) sobre lo *intermedial* y destaca que el fundamento básico para entenderlo es el concepto de emulación en tanto que el medio del que se parte “puede crear una ilusión de reproducción según las condiciones y lenguaje de otros medios” (Revert, 2016: 154).

Partiendo de lo anterior, Revert resalta el potencial que tiene el cine para “deconstruir su propio lenguaje” (155) y dialogar con otros medios con características y recursos diversos para generar nuevas especificidades. En la actualidad, según sus palabras, los avances tecnológicos crean un nuevo espacio en el cual medios como el cómic y el cine comparten una misma materialidad sin los límites impuestos en su tiempo por la cámara o el lápiz, y las imágenes adquieren una nueva profundidad.

No obstante, dicha profundidad de la imagen puede verse limitada ante la inmediatez de la secuencialidad en la obra cinematográfica puesto que la densidad semiótica de la ilustración en el cómic exige una lectura contemplativa que es imposible realizar en la expectación de una película debido a su secuencialidad automática. Dicha problemática ha dado paso a los intentos de los creadores por trasladar detalles estéticos que emulen la experiencia de la lectura del cómic en la pantalla.

Para su análisis, Revert identifica los siguientes recursos utilizados en adaptaciones cinematográficas de cómics para evocar el medio de origen: el *slow-motion* o congelado de la imagen (*freeze frame shot*), que emula la acumulación sintáctica de acción de la viñeta y la presenta secuencializada; el *fast-motion*, que es utilizado regularmente para trasladar la continuidad de la lectura en el cómic a la pantalla; el *plano secuencia digital* que “permite la alternancia de velocidades para emular las sinergias de movimiento-descomposición y síntesis que conviven en el medio gráfico” (158); la *técnica de captura de movimientos* con la que es posible capturar la gestualidad y movimientos corporales del actor, así como detallarlos; y los *recursos gráficos* que son utilizados para remitir directamente al medio gráfico como la superposición de globos de diálogo o la representación de páginas de un cómic.

El proceso intermedial del paso de un cómic a su versión cinematográfica implica la selección y reconfiguración de contenidos, por lo cual puede considerarse una *transposición*, concepto que surge para superar los límites de la adaptación, que equiparaba el procedimiento con pérdidas en el formato de origen. En contraste, la transposición aparece como una posibilidad para abordar la transformación en el

paso de una obra de un formato a otro, considerando las características específicas de cada medio.

Para estudiar el fenómeno de la transposición, Sergio Wolf (2001) se enfoca en los procesos y operaciones que forman parte del proceso partiendo de la imposibilidad tanto de eliminar la obra de origen como de tenerla presente en su totalidad. En este sentido, destaca que la finalidad del proceso es la transformación, y explica, con base en la teoría de la recepción de Iser, que “el texto literario tomado para hacer con él un filme, es deformado o alterado al ser transpuesto a otro código y otro lenguaje difuso [...] Lo que quedó no es la obra literaria sino el modo en que el director, los guionistas y los actores leyeron e interpretaron ese material para construir a partir de él una película” (78).

Esta última reflexión, por un lado, se sitúa dentro del nuevo terreno estético propuesto por Revert (2016) donde las fronteras intermediales se desvanecen y las imágenes se emancipan de su soporte (156); y, por otro, rescata la importancia del producto final que se presenta como una actualización del texto precedente. En este sentido, Wolf afirma que toda transposición es una versión de la obra original y no una interpretación definitiva de la misma; si se recurriera a tal afirmación, el sentido se clausuraría, lo cual también sucede con la búsqueda de la fidelidad de la obra transpuesta hacia el texto precedente puesto que se dejaría de lado el proceso de apropiación que permite la interpretación de un texto. De esta forma, el fin último de la transposición no es la copia fiel, sino hacer propia la obra previa.

Para su estudio, Wolf propone seis modelos de transposición basados en la fidelidad con el texto precedente, entendiendo esta última como la relación o el vínculo que guardan ambas obras con respecto de elementos como el narrador y el punto de vista (86), y no como el fin último del proceso. La primera es la *fidelidad posible* (lectura adecuada), donde los procedimientos no afectan el desarrollo de la trama y respetan el argumento, en este caso, se contempla la versión del texto precedente como universo complejo, considerando las especificidades de cada medio.

En seguida está la *fidelidad insignificante* (lectura aplicada) donde lo insignificante hace referencia al “espesor análogo que no pudo lograrse” (103). Esta categoría corresponde al proceso de transposición donde los cambios evidencian la autonomía del argumento de su

formato original, que no logra desarrollarse en el formato de destino. Al respecto, el autor explica que

Los casos de fidelidad insignificante terminan dibujando una zona de nadie, tan neutra y anónima como una obra sin autoría, ni forma, ni estilo. Muchas veces, ni siquiera se trata de filmes empantanados en problemas narrativos elementales sino, al revés, se trata de filmes que hacen gala de una cierta fluidez, pero que en el intento de no vampirizar el estilo del autor terminaron cediendo su propia voluntad de afirmación. Entonces, podemos concluir que: no hay en ellos rasgos de estilo en la utilización de los materiales del cine que nos haga olvidar sus antecedentes literarios. (104)

Por otro lado, está el *posible adulterio* (lectura inadecuada), donde se presenta una asimetría de lecturas o interpretaciones del texto de origen, es decir, que la versión del texto transpuesto sale de la senda<sup>1</sup> abierta por el texto de origen. Al respecto, Wolf explica que este concepto no se basa en el supuesto de que existe una senda que debe seguirse, sino que “hay ciertas sendas que se siguen, al leer un texto de cierta manera, ponen al desnudo mayores o menores pertinencias con el autor y su visión del mundo, con su modo de narrar, con sus historias y personajes, con lo que hizo que el texto fuera lo que es” (110).

La *intersección de universos*, por otro lado, se refiere a la forma en la cual un creador identifica el potencial cinematográfico en un texto, de manera que al leerlo encuentra resonancias o afinidades entre su mundo y el del otro. De esta forma, esta categoría alude al carácter dialógico de la transposición donde hay “dos interlocutores que parecieran encontrar la voz justa para entenderse” (117). La *relectura* aborda el fenómeno como una descomposición y reconstrucción del texto precedente en la cual el resultado de la transposición es un texto reinventado, definido por Wolf como “el territorio donde el concepto de transposición consiste en trazar la mayor distancia posible del origen, en diferenciar un medio del otro, pero que no funda esas diferencias sólo en ajustes de trama o personajes sino en el estilo, en los modos elegidos para poner en escena ese relato” (134). Finalmente, la *transposición encubierta* considera a las versiones que Wolf denomina

1 En este caso, Wolf cita a Ricoeur, quien afirma que hay una serie de posibilidades de lectura determinadas por un texto de las cuales una interpretación no puede separarse.

no declaradas, las cuales aluden a aquellos textos transpuestos cuyo origen radica en ciertas “zonas, hebras narrativas, efectos de estilo o frases que se convirtieron en los postulados reactores de un diseño o concepto cinematográfico, sin que ello implique que hayan seguido la trama completa del relato literario de origen” (149).

Así, es posible concluir que el fenómeno de la transposición, enmarcado en la intermedialidad, destaca los procesos a través de los cuales un texto precedente se convierte en otro con características y recursos distintos. Entonces, pese a considerar un criterio tan polémico como la fidelidad, la categorización propuesta por Wolf nos da una pauta para reflexionar acerca de las posibilidades de transformación que pueden afectar a los medios involucrados e indagar más acerca de las características de cada uno.

### Análisis

A partir de las reflexiones sobre la transposición como fenómeno intermedial, la categorización de fenómenos propuesta por Rajewsky, la tipología expuesta por Wolf y las herramientas de análisis provistas por Revert, este apartado está dedicado al análisis de la adaptación cinematográfica de *Watchmen*, obra que desde sus orígenes como novela gráfica cuenta con una historia donde la interacción entre medios forma parte importante del desarrollo de la trama.

La *transposición mediática* de *Watchmen* encuentra sus puntos contrastantes en la novela gráfica y la cinematografía. El paso de la historia de un medio a otro implica una *intersección de universos* donde convergen lenguajes y contextos distintos. En un primer nivel, mientras la narrativa gráfica muestra escenas estáticas que permiten una mayor carga simbólica, en la narrativa audiovisual los recursos se configuran en función de la secuencialidad automática del medio, que limita recepción de la carga semiótica de la escena en el caso específico de esta adaptación.

En los análisis de Wolf se destaca la necesidad de comparar los trabajos previos del director para reconocer hasta qué punto su creatividad interactúa con la de los creadores del texto precedente. En el caso de Snyder, los productores Lawrence Gordon y Lloyd Levin

encontraron en *300* (2006) un buen acercamiento al trabajo de Frank Miller por lo cual ofrecieron al creador hacerse cargo de la adaptación de *Watchmen*. Tal como lo hizo con su película anterior, Snyder utilizó la novela gráfica como *storyboard* para diseñar el arte del filme con el apoyo de Dave Gibbons, el ilustrador del cómic, como asesor de arte. El enfoque gráfico de la cinta evidencia las *referencias intermediales* que evocan a la narrativa del cómic.



Figuras 1 y 2. *Watchmen* (Warner/Paramount/DC Entertainment, 2009).

Un ejemplo de ello es la secuencia donde se muestra a Dr. Manhattan en un programa de entrevistas que se intercala con la pelea de Dan y Laurie con varios criminales en un callejón de la ciudad. Cuando Manhattan se viste para asistir a la entrevista se emplea el *slow motion* con la narración en *voz off*<sup>2</sup> de Laurie, quien habla con Dan sobre el alejamiento de Manhattan de su lado humano que le impide empatizar incluso con ella. Así, vemos al superhéroe vistiéndose sin la necesidad de moverse, observando cómo las prendas desfilan a su alrededor tan sólo con pensarlo.

Cuando Laurie y Dan deciden salir a combatir criminales, después de su charla, se dirigen a un callejón solitario donde de inmediato son acorralados por estos personajes con pinta de rockeros *punk* de los ochenta. Al iniciar la pelea, observamos un predominante uso del *fast motion* para destacar la agilidad de ambos personajes al enfrentar a los maleantes hasta que uno de ellos saca su arma en *slow motion* y apunta a Laurie, quien de inmediato usa al criminal que tiene en sus manos como escudo humano y se libra del impacto del proyectil.

Al respecto, Revert reflexiona sobre la relación entre el tiempo y el movimiento tanto en el cómic como en el cine ya que, por un lado,

2 Según Gaudreault (2010), la *voz off* “designará la voz del personaje fuera de encuadre que, sin embargo, se halla en el espacio contiguo” (81-82).

el cómic muestra un instante congelado dentro de una o varias viñetas mientras que el cine muestra la acción en una secuencia automática. Esto repercute en la percepción del espectador dado que:

Modificando el tiempo que atraviesa la imagen-acción que tiene lugar en el centro de una secuencia, esta sigue delimitada por la acción en progreso que sucede y que marca su identidad, pero inmediatamente ese cambio en el tiempo de la escena hace consciente al espectador de la hipermediación que está teniendo lugar dentro del –ya mediado– tiempo narrativo. En ese momento se produce un extrañamiento de las reglas asentadas de la ficción audiovisual y, por tanto, una apertura en la percepción del espectador que le permite identificar con más facilidad la relación que la imagen está trazando para con otros parámetros mediales. (157)

En este caso convergen el lenguaje iconográfico y el cinematográfico que comparten la imagen como material expresivo; por lo tanto, Zack Snyder encontró en la ilustración la materia prima para llevar el cómic al cine y cargó el gran parte del peso de la producción en el arte fotográfico. Dicha decisión repercutió en el gusto del público que, en un primer vistazo de la obra, destacó la evocación de las viñetas como uno de los grandes logros de la cinta, a pesar de la dificultad para apreciar la densidad semántica de las imágenes.

En otra dimensión, es posible observar la *transposición mediática* en la *intersección de universos* que muestra la participación de los medios de comunicación en la historia. Ambas obras destacan la importancia de la opinión pública, representada por los medios de comunicación, en la vida social y política de un país. Sin embargo, mientras la novela gráfica publicada en la década de los ochenta muestra una gama amplia de medios donde se insertan la novela, la revista, el cómic, la prensa impresa, el radio y la TV; el filme destaca sólo la televisión y dicha prensa, aunque sí hace una fugaz referencia al cómic.

Tanto en la novela gráfica como en la versión cinematográfica, los medios cumplen con el objetivo de contextualizar, ubicar temporalmente la historia y transgredir la vida de los personajes; algunos incluso cumplen con más de un objetivo. No obstante, la presencia de los medios de comunicación varía en cada versión. En la novela gráfica es posible observar a los personajes en constante interacción con los medios y, regularmente, los textos que emanan de periódicos,

radio y televisión se relacionan con las acciones que se muestran en la viñeta o la secuencia de viñetas de las que forman parte. Unas veces los medios aportan datos contextuales y otras emplean metáforas para referirse a los eventos presentados.



Figura 3 y 4. *Watchmen* (Warner/Paramount/DC Entertainment, 2009).

Como ejemplo de contextualización, en la secuencia inicial de la versión cinematográfica se muestra el panel de un programa de debate donde se discute sobre el papel del Dr. Manhattan en la Guerra Fría (figura 3) y aparece la grabación de un discurso del presidente Richard Nixon donde advierte que su gobierno tomará medidas en caso de que se vulnere la seguridad de la nación. En la misma transmisión aparecen las imágenes de algunos científicos adelantando las manecillas del Reloj del Apocalipsis hacia cinco minutos antes de la medianoche.<sup>3</sup>



Figura 5. *Watchmen* (Warner/Paramount/DC Entertainment, 2009).

Con respecto de la localización temporal, en el filme se destaca la importancia de la prensa impresa entre los años cuarenta y principios

3 En la portada de la novela gráfica observamos que el reloj que está detrás de los personajes marca cinco minutos antes de las 12 y al final de cada capítulo se muestra un reloj que va avanzando y se va cubriendo de sangre hasta llegar a la medianoche.

de los sesenta. En los créditos iniciales se muestran algunas portadas con noticias de distintos periódicos donde leemos encabezados sobre los Minutemen, la Segunda Guerra Mundial, crímenes de odio y el arma secreta de Rusia: la bomba nuclear (figura 4). Después, se presentan imágenes de noticiarios sobre las pugnas por la paz en Vietnam, lo cual marcaría la segunda mitad de la década de los sesenta y el posicionamiento de la televisión como el nuevo eje mediático (figura 5). Además de situarnos en cada época, este recurso arroja detalles sobre el contexto en el que se desarrolla la historia de los Minutemen.

La presencia de los medios como transgresión hace referencia a que su aparición cambia el rumbo de la historia central. En el caso de la novela gráfica, Manhattan es invitado a un programa de entrevistas donde lo culpan de la enfermedad de varias personas allegadas a él que, incluso, han muerto a causa del cáncer. Tras el acoso de los medios y el sentimiento de culpa que se detona en él, Manhattan decide exiliarse en Marte. Cuando esta secuencia se transpone en la versión cinematográfica, el programa se convierte en *talk show* pues, a diferencia de la novela gráfica donde la ex esposa de Manhattan es entrevistada previo a la entrevista, Janey aparece en el set y reclama a su ex pareja por haberle provocado dicha enfermedad, además se quita la peluca y descubre una alopecia avanzada.

Estos tres ejemplos dan cuenta de cómo afecta el contexto de producción de la adaptación la forma en la cual se muestran los acontecimientos de la historia. En este caso, los medios de comunicación son una parte importante de la trama pues ubican la historia en un momento histórico determinado y determinan algunas de las decisiones de los personajes. No obstante, es importante considerar las diferentes formas en las que son retratados según la especificidad del formato y el contexto de producción.

Otro tipo de transposición presente en la versión cinematográfica es la *relectura*, dado que los textos que aportan más información sobre la historia central han sido descompuestos, distribuidos y reconfigurados en el relato cinematográfico a distintos niveles narrativos. Al final de los capítulos I, II y III de la novela gráfica se anexan algunos fragmentos de la novela *Bajo la máscara* de Hollis Mason (figura 6), uno de los integrantes de los Minutemen, en la cual narra sucesos

relacionados con la vida de cada uno de los integrantes del grupo de superhéroes y aporta datos sobre el contexto de su conformación.

En la versión cinematográfica, la primera referencia hacia los fragmentos de *Bajo la máscara* se encuentra durante la secuencia inicial de créditos, compuesta con una serie de sesiones fotográficas de miembros de los Minutemen, antecesores de los Watchmen, en distintas hazañas hasta llegar a 1940, cuando el grupo de superhéroes se conformó oficialmente. La presencia de periódicos en fragmentos de las secuencias forma parte de la contextualización del surgimiento de los superhéroes, esto se complementa con imágenes alusivas a momentos históricos como el lanzamiento de la bomba atómica en Hiroshima y la celebración de la derrota de Japón en Time Square.

Poco a poco, los personajes van desapareciendo del panorama por diferentes cuestiones. Mientras tanto, la televisión va sustituyendo a la prensa impresa durante los años sesenta que se representan con la muerte de Kennedy, el inicio de la Guerra Fría, las protestas pacifistas y la llegada del hombre a la luna. Finalmente, la conformación de los Watchmen se ubica al tiempo de una nueva reelección de Nixon. Otros datos de *Bajo la máscara* son mencionados por Hollis Mason en la primera charla que sostienen él y Dan en la versión cinematográfica.

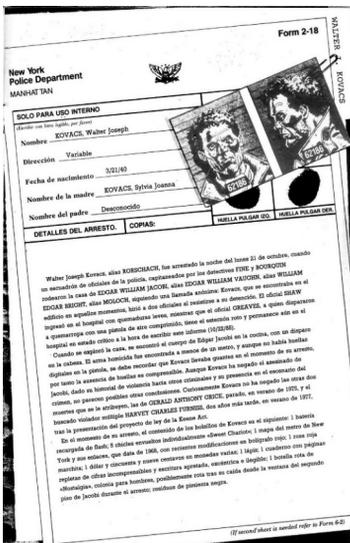


Figura 6. *Watchmen* #1 página 27 y Figura 7. *Watchmen* #6 página 29.

Un caso que podría considerarse *transposición encubierta* parte del paso de la novela de Hollis Mason al filme. En uno de los pasajes de su juventud, el autor menciona que la melodía de *La cabalgata de las valquirias* de Wagner le traía un sentimiento de tristeza pues le recordaba la trágica muerte de su jefe. En la cinta, la melodía aparece cuando Manhattan recuerda una de sus batallas a lado de El Comedian, miembro del escuadrón, en Vietnam. La melodía, en la novela gráfica se presenta como una *transposición encubierta* y, al pasar al cine, aparece como parte de la *relectura*. Un ejemplo similar es la canción *The Times They Are A-changin'* de Bob Dylan que en la novela gráfica se encuentra referenciada en uno de los anuncios de los productos Veidt, mientras que en la versión cinematográfica, es utilizada en la secuencia inicial de créditos de manera que destaca la condición cíclica del tiempo, las épocas que terminan y se reconfiguran pero que repiten ciertos patrones.

En el capítulo número IV de la novela gráfica, encontramos como anexo el ensayo *Dr. Manhattan: súper-poderes y los superpoderes* donde el profesor Milton Grass hace una crítica a la aparición del Dr. Manhattan como generadora de tensión en el conflicto entre Estados Unidos y Rusia durante la Guerra Fría. Algunos de estos datos críticos los encontramos en el programa de opinión que aparece al inicio de la película. Al terminar el capítulo V se anexa un fragmento del texto *El tesoro de los cómics de la isla del tesoro* donde se aportan detalles sobre la creación de la historieta *Los relatos del Navío Negro*, cuya historia *Marooned* se intercala con la de los superhéroes a partir del capítulo III y hasta el IX. Este anexo no es considerado en la adaptación cinematográfica, dado que la historia sobre el creador de *Los relatos* es omitida totalmente.

En el capítulo VI encontramos el expediente de Walter Kovacs (figura 7), proveniente del Hospital Psiquiátrico de Nueva York donde estuvo internado durante su niñez. Allí se describe el clima de violencia bajo el cual vivió estando con su madre, los múltiples trastornos que padece a partir de esos hechos y la manera en que llegó a dicha institución. El expediente físico aparece en la mesa de entrevista del reclusorio donde Kovacs es llevado tras ser detenido en la casa de Moloch. Algunos detalles aparecen como *flashbacks* durante la entrevista que sostiene con el psiquiatra. El anexo del capítulo VII, el ensayo

académico *Sangre del hombro de Pallas* en el cual Dan Dreiberg habla sobre las características del búho gris y cómo el estudio de dicha especie influyó en su vida, es omitido en la película. El esquema del *New Frontiersman* que aparece en el capítulo VIII, donde se habla sobre el papel que juegan los superhéroes en los tiempos previos al Armagedón Rojo o ante la amenaza de la guerra nuclear entre Estados Unidos y Rusia, aparece durante un paneo en las calles de la ciudad, como un paquete de periódicos que se entrega en el quiosco de Bernie.

Al final del capítulo IX vemos una serie de textos como notas periodísticas, cartas y una entrevista donde se brindan algunos detalles sobre la carrera de Silk Specter. El anexo del capítulo X es un conjunto de documentos donde se detallan las estrategias para la campaña de los productos creados por Adran Veidt, entre ellos encontramos las características de los personajes de acción de los Crimebusters, las sugerencias para productos de belleza y un escrito con un método para la autosuperación. Ambos anexos son omitidos de la cinta. En el caso de la estrategia de Veidt, se sustituye por un programa de investigación dirigido por Manhattan y dedicado a encontrar energías renovables.

El caso de *Los relatos del Navío Negro* es especialmente complejo ya que, como ya se mencionó, se intercala con la historia central de la novela gráfica de manera que la superposición de globos de un relato en las viñetas del otro exige una interpretación reflexiva a partir de la comparación entre lo que se lee y lo que se ve en el pictograma (figura 8). Este metarelato, en términos generales, se presenta como una reflexión sobre lo que sucede y lo que estar por suceder en la diégesis. Además, los pensamientos del protagonista de dicho cómic suelen asociarse con los momentos que atraviesan los personajes en esa secuencia específica.

El texto proveniente de los pensamientos del protagonista se diferencia de los textos de la diégesis por la forma y el color del globo que asemeja un pergamino. La primera aparición del cómic en la novela gráfica se da al inicio del capítulo III: *El juez de toda la tierra*. La secuencia de cuatro viñetas asemeja un *zoom out* en secuencia que nos permite apreciar la instalación de una señalética de radioactividad que identifica un refugio nuclear justo detrás del quiosco de Bernie.

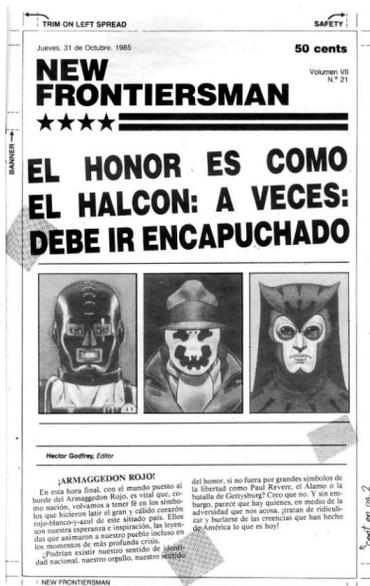


Figura 8. Watchmen #8 página 29 y Figura 9. Watchmen #3 página 2.

La primera viñeta muestra, en su parte superior, el texto de apoyo proveniente de *Los relatos del Navío Negro* y, en su parte posterior, un globo sin punto de anclaje, sobre la vista parcial de un anuncio preventivo de radioactividad. En la segunda viñeta, apenas vemos unas manos atornillando la señal con un globo de la diégesis sobrepuesto en la parte superior y, en la parte inferior, el texto de apoyo proveniente del *Navío Negro*. En la tercera viñeta, que parece estar “retrata-” subrayando el primer plano<sup>4</sup> a partir de la oposición a escala, se muestra, a lado del instalador de señalética, la parte superior de un costado del quiosco de Bernie. Allí cuelga un ejemplar del *New Frontiersman* donde aparece como nota principal la desaparición de un escritor que, más adelante en la historia, se sabrá que fue el creador de *Los relatos*. Finalmente, en la cuarta viñeta, aparecen los dos Bernies y el instalador detrás de ellos.

4 En *El relato cinematográfico* (2010), Gaudreault retoma los casos de la subjetividad de la imagen descritos por Jost (1983), entre ellos, el subrayado del primer plano cuya finalidad “sugiere la proximidad de un objetivo” (50) por una oposición a escala o por una oposición entre el *flo*y y la imagen nítida.

A continuación, se describen los textos por orden de aparición. Los provenientes de *Los relatos del Navío Negro* se identificarán con R y los provenientes del dueño del quiosco de revistas con B.

#### Viñeta 1

— Delirante, observé la oscuridad de esa pecadora nave contra el amarillo cielo del ocaso, y de nuevo reconocí la peste de la pólvora, del cerebro de hombres y de la guerra (R).

+ Deberíamos echar una **bomba nuclear a Rusia** y dejar que **Dios** lo resuelva (B).

#### Viñeta 2

— Digo, veo las **señales**, leo los **encabezados**, miro las cosas a la **cara**, ¿sabes? (B)

+ Las cabezas clavadas a la proa veían hacia abajo a aquellos con ojos devorados por las gaviotas, embarrados de sal, vociferando sin labios: “¡De nada sirve! ¡Todo está perdido!” (R).

#### Viñeta 3

— Las olas sobre mí eran escarlatas, espumosas, horriblemente cálidas y, aun así, la espantosa tripulación del buque gritó: “¡Más sangre! ¡Más sangre! (R).

+ Soy un **voceador**, ¡Maldita sea! ¡Estoy **informado** de la situación! ¡Debemos echarles una bomba hasta que **resplandezcan!** (B).

#### Viñeta 4

— El casco bañado en alquitrán rodó sobre mí, en la desesperación me hundí debajo de aquellas repugnantes nubes rosas, ofreciendo mi miserable alma a Dios todopoderoso, a su misericordia y juicio (R).

+ Claro, esa es sólo **mi** opinión (B).

El montaje del texto asemeja un diálogo entre niveles diegéticos. Mientras el naufrago observa la llegada del Navío Negro que pasa sobre las víctimas de la catástrofe, Bernie opina sobre bombardear Rusia para terminar con la tensión de la Guerra Fría. Pareciera que la narración muestra una crítica del protagonista de *Los relatos* hacia la actitud de Bernie, que se asemeja a la tripulación de la nave que se acerca. Esta última podría representar también el cúmulo de medios

de comunicación que hablan sobre el peligro que representa la partida del Dr. Manhattan ante un inminente ataque ruso.

El montaje de *Los relatos del Navío Negro* en la novela gráfica exige un proceso de lectura complejo donde puede haber múltiples interpretaciones, según el enfoque del cual se parta. En la edición para cine de la versión cinematográfica se omitió *Los relatos del Navío Negro* como historia alterna; sin embargo, en la edición con corte del director, la historieta se integra como una animación donde hay diálogos y efectos de sonido que no se señalan en el texto precedente (figura 10).



Figura 10. *Watchmen* (Warner/Paramount/DC Entertainment, 2009).

La primera secuencia animada se inserta justo después de la narración de un fragmento del diario de Rorschach donde habla acerca de la decepcionante visita a Dan para pedir su apoyo en la investigación sobre la muerte de Edward Blake:

— El diario de Rorschach. La primera visita de la noche no fue fructífera. Me siento un poco deprimido. Pronto habrá guerra. Millones morirán en miseria y pobreza. ¿Por qué tiene importancia una muerte a lado de tantas? Porque existe el bien y el mal, y se debe castigar el mal. Aún frente al Armagedón no haré concesiones en esto. Pero hay tantos que merecen un castigo... y tan poco tiempo. (00:23:21-00:23:55)

La pantalla se va a negros mientras se escucha la última línea de la narración. Luego aparece el protagonista de *Los relatos del Navío Negro* flotando entre los cadáveres de su tripulación y es posible apreciar el agua escarlata que se describe en la novela gráfica. Uno de los sobrevivientes, Ridley, llama al personaje, a quien se refiere como Capitán, para pedirle ayuda, pues uno de sus pies está atorado

entre los restos de la embarcación. Pese al esfuerzo del Capitán, quien acude en su ayuda de inmediato, este no logra llegar a tiempo y Ridley muere aplastado por un mástil. El protagonista se sumerge para rescatar el cuerpo. De pronto, el Navío Negro se acerca con su tripulación pidiendo más sangre. En ese momento inicia la narración del protagonista, la misma que aparece en la primera intervención de *Los relatos* en la novela gráfica. Al terminar la secuencia, aparece Bernie leyendo la historieta mientras Bernard le cuestiona su opinión sobre bombardear Rusia.

Dentro de esta estructura narrativa, la falta de algún recurso que una los dos relatos de una manera más evidente y la inmediatez de la secuencialidad dificultan el diálogo entre ellos y complejizan su interpretación. Mientras en la novela gráfica, el discurso de este diálogo se presenta como una crítica hacia la opinión pública que, tras infundir miedo en la sociedad, construye una justificación para el uso de armas nucleares en aras de poner fin a la tensión de la Guerra Fría; en el filme, la narración precedente de Rorschach otorga a la llegada del Navío Negro un sentido de castigo hacia alguien que no está totalmente definido pues, según Rorschach, el castigado sería el asesino de superhéroes, mientras que para Bernard serían los rusos.



Figura 11. *Watchmen* (Warner/Paramount/DC Entertainment, 2009).

En la versión cinematográfica, la narración de *Los relatos del Navío Negro* va más dirigida hacia la acción del personaje, aun cuando se retoman los monólogos y las reflexiones del protagonista. La secuencia animada puede o no vincularse con las anteriores y posteriores, dado que existen cortes entre cada una. La relación entre ambas historias es más evidente en la novela gráfica debido a identificación y la

superposición de textos de apoyo en las viñetas de la secuencia, lo cual deja más claro que el texto habla sobre lo que se observa.

## Conclusiones

El análisis de la transposición en *Watchmen* pone en evidencia la necesidad de expandir el concepto de adaptación para explicar los fenómenos a través de los cuales puede manifestarse. Si bien la adaptación de un producto mediático implica la existencia de un formato de destino que impone límites destructivos que dirigen el resultado hacia una pérdida, la transposición implica una reconfiguración cuyo producto final es una versión del texto precedente y no una copia. Este proceso no sólo involucra la selección de las partes que constituyen el relato, sino la consideración de los recursos con los que cuenta el formato de destino para contarlos y el contexto en el cual se va a contar.

Las herramientas propuestas por Revert permiten evidenciar los recursos a través de los cuales, en este caso, el cine pretende evocar al cómic, y rescatan el oficio de la fidelidad de la calcomanía con respecto de las adaptaciones. Esta perspectiva es retomada por Wolf en sus aportaciones sobre la clasificación del proceso transpositivo. No obstante, una adaptación no debería reducirse al calco de un medio en otro pues atentaría contra la independencia del medio de destino y se corre el riesgo de dejar de lado la complejidad de la historia que se cuenta.

Es cierto que, como dice Revert, la era de la digitalización permitió al cine evocar al cómic generando una consciencia de la especificidad de cada medio; sin embargo, también debemos aceptar que este recurso no brinda al cine la posibilidad de profundizar en las problemáticas planteadas en obras más complejas, como es el caso de *Watchmen*. Al contrario, el exceso de intentos por referenciar al lenguaje del cómic haría caer a la adaptación en una reconfiguración superficial donde el espectador, más que reflexionar sobre la historia, se enfocaría en encontrar detalles que lo remitan al formato original.

También debe considerarse que las posibilidades de una transposición dependen de los recursos y las intenciones de los creadores. Como observamos en el caso de *Watchmen*, la asesoría de Dave Gibbons cargó la adaptación hacia la fidelidad gráfica y Snyder hizo lo

posible por mediar entre el arte fotográfico, el discurso reconfigurado del cómic y el nuevo contexto, para no perder la esencia de la historia. En este sentido, los movimientos de cámara, las tomas y la construcción misma de la imagen evocan la novela gráfica.

Entonces, el proceso de transposición evidencia la intermedialidad con el reforzamiento de los recursos empleados para la reconfiguración del contenido. Los avances tecnológicos han colocado a las adaptaciones cinematográficas de cómics como un nuevo formato donde la narrativa gráfica adquiere una nueva dimensión pues, como afirma Rajewsky (2005), en una transposición mediática “el producto mediático dado o sustrato es transformado en otro producto de un medio distinto” (52).

Como resultado del análisis de la transposición en *Watchmen*, inserta en la intermedialidad, observamos que los cambios aplicados en el proceso responden a las condiciones de formato, del contexto sociocultural, de los términos legales, entre otros. En este sentido, la intermedialidad nos permite identificar la presencia de un medio en otro no sólo con referencias directas, sino también con alegorías construidas con recursos del relato cinematográfico. Así se manifiesta la reconfiguración. De manera que el fin último de la transposición no es la copia fiel, sino la apropiación del texto precedente.

## Referencias

- Bazin, André (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Gaudreault, André y François Jost (2010). *El relato cinematográfico*. Madrid: Paidós.
- Gaudreault, André y Philippe Marion (2002). “The Cinema as a Model of the Genealogy of Media”. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 12-18. <https://doi.org/10.1177/135485650200800402>
- Snyder, Zach (2009). *Watchmen* [Ficción]. Estados Unidos: Legendary Pictures, DC Comics, Cruel and Inusual Films, Lawrence Gordon Productions. 03 h 35 m.
- Moore, Alan (escritor), Gibbons, Dave (ilustrador) y John Higgins (colorista) (1987). *Watchmen*. California: DC Comics.

- Rajewsky, Irina (2005). "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". *Intermédialités*, núm. 6, 43-64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- Revert, Jordi (2016). "La intermedialidad entre cine y cómic en la era digital: el caso Zack Snyder". *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, vol. 5, núm. 1, 153-160. <https://doi.org/10.37467/gka-rev-social.v5.374>
- Wolf, Sergio (2001). *Cine/literatura. Ritos de pasaje*. México: Paidós.