

La transposición como reescritura: el caso *Watchmen*

Transposition as rewriting: *Watchmen* case

Dulce Ivette Muñoz Nophal

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
dulce.munozn@alumno.buap.mx

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7848-5173>

Resumen: Las investigaciones sobre la adaptación de cómics a la cinematografía desde perspectivas interdisciplinarias han comenzado a justificar su importancia como un objeto de estudio multidimensional que debe observarse como un fenómeno, más allá de su estructura, dentro de un contexto. La finalidad de esta investigación es abordar el fenómeno, más allá de una adaptación, como un proceso de reconfiguración cuyas transformaciones responden a diferentes factores, mismos que confluyen en el momento histórico de la producción. Así, la obra es analizada en términos de transposición, desde la taxonomía de la reescritura aplicada a los trasvases entre distintos formatos, incluyendo el cómic. Para conocer los detalles de estos cambios se parte de la descripción de las similitudes que el cómic y el cine guardan en su narrativa visual. Además de las reflexiones de algunos autores para abordar las posibilidades del relato en la historieta.

Palabras clave: Transposición, Reescritura, Cómic, Cine.

Abstract: Research on the adaptation of comics to cinematography from interdisciplinary perspectives has begun to justify its importance as a multidimensional object of study that must be observed as a phenomenon, beyond its structure, within a context. The purpose of this research is to address the phenomenon, beyond an adaptation, as a reconfiguration process whose transformations respond to different factors, which converge in the historical moment of production. Thus, the work is analyzed in terms of transposition, from the taxonomy of rewriting applied to transfers between different formats, including the comic. To know the details of these changes, we start from the description of the similarities that the comic and the cinema have in their visual narrative. In addition to the reflections of some authors to address the possibilities of the story in the comic.

Keywords: Transposition, Rewriting, Comic, Film.

Referencia: MUÑOZ NOPHAL, D. I., «La transposición como reescritura: el caso *Watchmen*», *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, segunda época, 2, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020, pp. 117-134.

Sumario: 1. Introducción. 2. La adaptación cinematográfica del cómic. 3. Sobre *Watchmen*. 4. *Watchmen* (2009), la versión cinematográfica. 5. Relato y transposición en la novela gráfica y el cine. 6. Análisis. 7. Conclusión.

1. INTRODUCCIÓN

Los primeros acercamientos al fenómeno de la adaptación cinematográfica (Bazin, 1990; García, 1990; Bluestone, 1971; Wagner, 1975) basaban sus evaluaciones acerca del proceso en la supremacía de la literatura sobre el cine y la fidelidad que este último debía guardar hacia la obra precedente. Evaluar las transformaciones bajo este criterio implicaba el desplazamiento del proceso a un término secundario y la descalificación de la obra final. Así, una adaptación representaba, sin lugar a duda, la pérdida de contenido en detrimento de la obra original. De manera independiente, el cómic y el cine lucharon por ser reconocidos dentro de las artes visuales. Los estudios iniciales sobre el cine intentaron observarlo desde la óptica de las teorías literarias, lo cual resultó ser benéfico para su constitución como un lenguaje independiente dadas las constantes confrontaciones entre ambas formas de narrar. Por otra parte, el proceso a través del cual el cómic se construyó como relato gráfico secuencial lo posiciona dentro de la tradición narrativa. Un paso más hacia su madurez se dio con el nacimiento de la novela gráfica, cuyo relato fue diseñado para detonar la reflexión y colocarse entre el público adulto.

Los estudios sobre el cómic se han enfocado tanto en el análisis de su estructura como en la construcción de su discurso, aunque los resultados de dichas investigaciones demuestran que ambas dimensiones del formato se encuentran interrelacionadas. Por otro lado, la naturaleza visual del cómic y el cine les ha permitido retroalimentar sus técnicas para mostrar y narrar historias, por lo cual comparten algunos elementos narrativos. Esto resulta conveniente si se desea analizar una adaptación entre estos dos formatos. Este artículo propone un análisis de la transposición de la novela gráfica *Watchmen* (1987) escrita por Alan Moore, con ilustraciones de Dave Gibbons y color de John Higgins, a la versión cinematográfica dirigida por Zack Snyder en 2009, con guion de David Hayter y Alex Tse, y el asesoramiento artístico del mismo Gibbons.

En este sentido, aunque la narrativa gráfica de *Watchmen* está organizada bajo el esquema clásico del cómic (panel de 3 x 3), la construcción del tiempo, el espacio y el punto de vista en la ilustración y el montaje de las viñetas, muestran un estilo narrativo más innovador y complejo que permite interpretar el texto desde distintas perspectivas. Además, la historieta le dio un giro a la imagen pura del superhéroe que se perpetuaba desde finales de los años treinta con la aparición de Superman, entonces adquirió una dimensión crítica sobre el formato, sobre el medio y sobre su contexto.

Los enfoques bajo los cuales se ha estudiado la novela gráfica van desde la intertextualidad hasta la narratología, pasando por la filosofía y los estudios culturales. Sin embargo, el análisis de la adaptación y de la transposición se ha dejado de lado. Esto responde a un estigma similar al de la supremacía de la literatura sobre el cine, considerando ahora las historietas sobre sus versiones cinematográficas. Los estudios revisados para esta investigación se estacionan en el análisis narratológico, con el cual pretenden evidenciar las diferencias entre relatos sin enfocarse en los factores que las detonan. Si se consideran las peculiaridades de la configuración del relato en la novela gráfica y en la cinematografía, se hace evidente que el trasvase presenta diversas dificultades. Un análisis de la transposición, en este caso, permite observar la reconfiguración de la narración y cómo ésta influye en la interpretación de la historia. En el caso de *Watchmen*, la narración está compuesta por varios metarrelatos que cumplen con diversas funciones. En la versión cinematográfica algunos de ellos han sido omitidos; sin embargo, también es posible observar que algunos otros han sido reconfigurados.

Las investigaciones sobre la adaptación de cómics a la cinematografía desde perspectivas interdisciplinarias han comenzado a justificar su importancia como un objeto de estudio multidimensional que debe observarse como un fenómeno, más allá de su estructura, dentro de un contexto. La finalidad de esta investigación es abordar el fenómeno, más allá de una adaptación, como un proceso de reconfiguración cuyas transformaciones responden a diferentes factores, mismos que confluyen en el momento histórico de la producción. Así, la obra es analizada en términos de transposición, desde la taxonomía de la reescritura propuesta por Pedro Javier Pardo García (2010), quien ajusta las categorías de la hipertextualidad de Gerard Genette (1962) para ampliar la aplicación de su concepto en los trasvases entre distintos formatos, incluyendo el cómic.

Para conocer los detalles de estos cambios se parte de la descripción de las similitudes que el cómic y el cine guardan en su narrativa visual. Al

respecto, en *El relato cinematográfico* (2010), André Gaudreault y François Jost analizan los fenómenos implicados en el funcionamiento de la narrativa cinematográfica; mientras que Jesús Jiménez Varea (2016) retoma su estructura, además de algunas reflexiones de Román Gubern, para abordar las posibilidades del relato en la historieta.

2. LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA DEL CÓMIC

Los antecedentes de las adaptaciones cinematográficas encuentran su origen en obras literarias llevadas a la pantalla grande. Sin embargo, algunos estudiosos sobre el tema afirman que los creadores no solo recurrieron a la literatura sino también a las historietas para recopilar historias que pudieran trasladarse al formato de moda. Al respecto, Pérez Bowie afirma que:

[...] la ficción es hoy en día el elemento primordial del que se nutre el pujante mercado del entretenimiento; y la necesidad de la industria de proporcionar constantemente nuevos contenidos hace que el reciclaje de materiales ficcionales y su intercambio entre los diversos soportes sea una práctica común.¹

En 1887, el dibujante Hermann Vogel crea *L'arroseur* (*El regador*) donde, por medio de ilustraciones, describía la broma que un niño juega a un jardinero quien, al regar el jardín, nota de pronto la interrupción del chorro debido a que el niño pisa la manguera. Cuando el jardinero decide revisar el orificio por donde sale el agua, el pequeño levanta su pie provocando que el hombre se empape. La tira cómica fue retomada por Louis Lumière en 1895 para producir la cinta *El regador regado* (*L'arroseur arrosé*), de esta forma se convirtió en la primera ilustración en ser llevada al cine. Actualmente el filme es considerado también como la primera película cómica de la historia. El impacto positivo de esta adaptación, según Román Gubern, se debió principalmente a que:

[...] la exhibición de un acontecimiento ininterrumpido, en un espacio unitario, requería en su representación dibujada su fragmentación en imágenes inmóviles sucesivas, para expresar su discurrir temporal,

1 PEREZ BOWIE, J. A., «Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión», en Pérez Bowie, J. A., *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010, pp. 21-43, espec. p. 22.

mientras que la imagen móvil del cine absorbía esas discontinuidades y no necesitaba de tal fragmentación (39).²

Se mostraron, por primera vez, imágenes en movimiento que semejaban la realidad de un lugar distinto al de la proyección. Otro aquí y ahora se hizo presente ante los ojos de los espectadores. En ese tiempo también fueron llevados a la pantalla algunos personajes creados por Walt Disney, así como el *Gato Félix* de Pat Sullivan,³ quienes saltaron de los medios impresos a los audiovisuales como la televisión y el cine, y cuya popularidad sirvió como publicidad para promover las versiones cinematográficas de sus historias.

Ya en 1929, cuando el cómic cambió los dibujos de origen caricaturesco a un estilo más natural, muchas productoras hollywoodenses hicieron una compra masiva de los derechos de las historietas para llevarlas a la pantalla en formato serial. En estas obras de serie B, es decir, de bajo presupuesto, se limitaba la representación del formato original de acuerdo con los recursos disponibles. La diferencia más evidente era el paso del color al blanco y negro, pese a lo cual «el entusiasmo de su audiencia suplía sobradamente las deficiencias de la escenografía o de los trucajes».⁴ La simplicidad de la manufactura del dibujo sirvió, reflexiona el teórico, como propulsor de la innovación en el diseño de «mundos extravagantes o imposibles». De esta manera, el dibujante se adelantó a los estilos cinematográficos que demandaban grandes esfuerzos técnicos y solucionaba las complicaciones por medio del dibujo. Para ejemplo está *The Spirit* (1940), de Will Eisner, como precedente del neoexpresionismo expuesto en claroscuros y profundidad de campo en *Ciudadano Kane* (1941) de Orson Welles.

En *La mirada opulenta* (1987), Gubern menciona un periodo en la década de los ochenta donde se hace evidente un fenómeno cultural que denomina culto al *revival*, que inicia con el lanzamiento de *Superman* (1978) y continúa con cintas como *Flash Gordon* (1980), *Popeye* (1980), *Conan* (1981), entre otros. En este sentido, explica que:

[...] el *revival* se produce precisamente en una época de crisis industrial y comercial del cine y de los cómics, en una fase de reestructuración y de mutación de fórmulas. En esta ocasión se

2 GUBERN, R., *De los cómics a la cinematografía*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013, p. 39.

3 A veces, explica Gubern, su ideación se atribuye a Otto Memer. *Ibidem*, p. 41.

4 *Ibidem*, pp. 20-21.

constata cómo ambos medios tienden a potenciarse mutuamente, en una operación de auxilio solidario, en la que la popularidad masiva de ciertos personajes dibujados tiende a garantizar su éxito comercial, tanto por el carácter infantil de sus aventuras (para públicos infantiles), como para cosquillar a la nostalgia de los mayores (mercado adulto).⁵

Uno de los ejemplos más representativos, y poco reconocidos, de las adaptaciones cinematográficas de cómics es *The Crow* (1994) de David J. Schow y John Shirley, basada en la novela gráfica homónima de James O'Barr publicada en 1989. El cómic se considera más un éxito *underground* que adquirió popularidad gracias a que fue llevado a la pantalla grande. El personaje principal, Eric Draven, se presenta como un antihéroe, un joven que resucita para vengar la violenta muerte de su novia a manos de un grupo de delincuentes. En 1997 llega *Men in Black* de Barry Sonnenfeld, basada en la historieta escrita por Lowell Cunningham e ilustrada por Sandy Carruthers en 1990. Aunque en ambas obras se narra la historia de dos agentes secretos que forman parte de una organización que mantiene ocultos algunos secretos del mundo, mientras el cómic narra su lado oscuro, la cinta convierte las problemáticas en momentos chuscos. Por ejemplo, en la historieta se cuenta cómo el aislamiento en el que mantienen a los agentes y su convivencia con seres que no solo son extraterrestres, sino también demonios y mutantes, genera en ellos problemas psicológicos. Además, entre los métodos para encubrir los secretos de la humanidad no echan mano del *neuralizador* mostrado en la cinta, en vez de eso utilizan la intimidación y el homicidio.

Otro ejemplo es la adaptación de *Ghost World* (1993-1997) de Daniel Clowes, adaptada por Terry Zwigoff en 2001. La historieta narra la historia de dos amigas que recorren la ciudad criticando la cultura popular y a la gente que las rodea. Esta adaptación, según Linda Hutcheon fue criticada por los fanáticos debido a que «sintieron que en el proceso se perdió aquello que consideraban como el análogo perfecto, aunque enfermizo, de las vidas hiperautoconscientes e irónicamente cínicas de las dos chicas punk: el drenado de las tintas azul turquesa de las páginas del cómic». ⁶ Es decir, en este caso la representación de los trazos y el monocromatismo de las imágenes del cómic original, con actores y entornos «reales» en el cine, restó

5 GUBERN, R., *La imagen opulenta*, Barcelona, Gustavo Gili, S.A., 1987, p. 252.

6 HUTCHEON, L., *A theory of adaptation*, Nueva York, Routledge, 2006, p. 43.

fuerza a los personajes dando como resultado una comedia juvenil con tintes de comedia negra.

Esta fórmula se puso en marcha nuevamente en la primera década de los 2000, con el lanzamiento de sagas como *Spiderman* (2002) y *Los cuatro fantásticos* (2005). En estos primeros años también destacó la versión de *Hellboy* (2004) de Guillermo del Toro, quien supo llevar la obra de Mike Mignola al cine sin perder de vista su especialidad: lo fantástico. Aparte de las historias de superhéroes aparece *American Splendor* (2003) de Shari Springer Bermanen y Robert Pulcini, basada en la novela gráfica homónima autobiográfica escrita por Harvey Pekar y dibujada por Robert Crumb en 1976, donde se narra la historia de un trabajador común en su vida cotidiana. El 2005 resultó ser un año particularmente fructífero para este tipo de adaptaciones. Con el lanzamiento de *Batman begins* (2005) los realizadores del cine de superhéroes apostaron por un público adulto, retomando precisamente las historias que en su momento resultaron innovadoras en el mundo del cómic. En esta versión basada principalmente en *Batman: año uno* (1988) de Frank Miller, Bruce Wayne se muestra como un personaje inmaduro, lleno de miedos y rencores, que recurre a la guía de Ra'as al Ghul, quien lo lleva a enfrentarse consigo mismo y desarrollar el equilibrio que lo ayudará a combatir sus sombras. Este es el nacimiento de Batman.

Casi a la par, la aparición de *Sin City* (2005) de Robert Rodríguez y Quentin Tarantino, con el apoyo del autor de la novela gráfica Frank Miller, dio un giro a las adaptaciones de cómics pues por primera vez se apostó por conservar la narrativa gráfica de la historieta, empleando recursos cinematográficos, para conservar la esencia estilística sin renunciar a la oportunidad de crear una obra con identidad propia. Hacia el final del año, David Cronenberg sorprendió con *Una historia violenta* (2005), basada en la novela gráfica homónima escrita por John Wagner e ilustrada por Vincent Locke. La versión de Cronenberg logró varias nominaciones en diferentes certámenes, gran parte de ellas las ganó como mejor director. Destacan también las nominaciones del guion, la edición y las actuaciones. La adaptación transforma las viñetas monocromáticas en una fotografía donde destacan los tonos sepia y los planos se presentan como expansiones de las tiras que componen la historieta.

Gubern reflexiona sobre la compra de Marvel por Disney y el lanzamiento de nuevas versiones cinematográficas de personajes como *Batman*, *Spiderman* y los *X-Men*, facilitada por los avances tecnológicos y la digitalización, en la primera década de los años 2000. De esta forma explica

que más allá de lo que podría considerarse una hibridación aberrante, habría que «concluir que la cultura digital posfotográfica y posnaturalista había emparentado en buena lógica a las criaturas fantasmales que nacieron del dibujo a plumilla y han convergido en su génesis por epifanía digital, la nueva forma de dibujo difundida por la informática en nuestra cultura posmoderna».⁷ En 2008 se estrena *Batman: el caballero de la noche*, basada en la serie de cómics homónima creada también por Miller y cuya publicación se dio a la par de la de *Watchmen*. En esta ocasión, Batman se enfrenta con el Joker, quien lo hace cuestionar su concepto de justicia llevándolo al límite tras poner en riesgo lo más importante de su vida. Una vez más la línea entre héroe y villano se diluye poco a poco.

Posteriormente, DC Comics apostó por la adaptación de *Watchmen* delegando la responsabilidad a Zack Snyder, quien ya contaba en su filmografía con películas como *El amanecer de los muertos* (2004) y *300* (2007), esta última basada también en una obra de Frank Miller. De esta forma se hace evidente la evolución de las historias llevadas a la pantalla grande, lo cual remite también a la transformación del cómic en un medio con historias más reflexivas y personajes más complejos que apelaron a la reflexividad de un público más adulto.

3. SOBRE WATCHMEN

El surgimiento de *Watchmen* marcó un hito en el tratamiento de la imagen del superhéroe, cuyo posicionamiento había comenzado hacia el final de los años treinta. En *DC Comics, crónica visual definitiva* (2014), los autores afirman que «llena de simbolismo, predicciones de futuro y una caracterización adelantada a su tiempo, gracias a una temática adulta y una sofisticada trama, *Watchmen* elevó el *comic book* de superhéroes a la altura de la literatura moderna».⁸

En cuanto a la creación de la obra, explican que, originalmente, Alan Moore quería retomar los personajes creados por Charlton Comics (CC), pero DC concluyó que si eran desarrollados por Moore no podrían utilizarlos después. Finalmente, el guionista creó un nuevo universo con personajes que, aunque guardaban similitudes con los originales de CC, tenían características propias. La obra fue editada inicialmente como una serie de cómics limitada a doce números publicados mensualmente entre 1986 y 1987, y en ese mismo

⁷ GUBERN, R., *De los cómics...*, op. cit, p. 48.

⁸ C. IRVINE, A., et al., *DC Comics: Crónica visual definitiva*, Londres, Dorling Kindersley, 2014, p. 218.

año es reeditada como novela gráfica por *Graphitti Designs* con fragmentos del guion de Alan Moore y bocetos de Dave Gibbons. Está compuesta por doce capítulos donde interactúan tres historias: *Bajo la máscara*, la autobiografía de Hollis Mason; *Los relatos del Navío Negro*, historieta escrita por Max Shea e ilustrada por Walt Feinberg, y la historia principal. Además, se encuentran otros documentos que aportan datos sobre los personajes y sobre el contexto del relato central, así como epígrafes donde se retoman fragmentos de textos de la cultura popular como canciones, poemas y partes de la Biblia. Tanto las historias paralelas como los textos complementarios aparecen al terminar cada capítulo. La historieta fue editada varias veces en este formato durante los últimos treinta años hasta que, en 2005, DC publicó *Absolute Watchmen*, donde incluye, además, trabajos de color de John Higgins con la dirección de Gibbons.

4. WATCHMEN (2009), LA VERSIÓN CINEMATOGRÁFICA

La versión cinematográfica surge en la nueva ola de adaptaciones fílmicas de cómics famosos con tintes juveniles en el primer lustro de los años 2000. Enseguida sobrevino un giro en las historias de superhéroes, ahora en el cine; este cambio fue desencadenado por el lanzamiento de *Batman begins* de Christopher Nolan y *Sin City*, dirigida por Frank Miller, Quentin Tarantino y Robert Rodríguez. El fenómeno continuó con *Batman: el caballero de la noche* y *Watchmen*.

Pese a la apuesta por mover «la nostalgia de los mayores» y aun con el apoyo gráfico de Dave Gibbons en la fotografía, la película *Watchmen* formó una opinión dividida, pues mientras para algunos críticos el nuevo tratamiento de las historias de superhéroes resultó interesante, para otros la lectura se tornaba demasiado compleja si no se conocía previamente el material original; tal es el caso de Roger Ebert, quien menciona en su columna *Watchmen* que:

Es una película visceral atractiva: sonido, imágenes y personajes combinados en una experiencia visual decididamente extraña que evoca la sensación de una novela gráfica. Parece cargada desde dentro por su poder como una fábula; sentimos que no está interesado tanto en un argumento como en el dilema de funcionar en un mundo que pierde la esperanza [...]. La película es lo suficientemente rica para ser vista más de una vez. Planeo verla de nuevo, esta vez en IMAX, y tendré más que decir al respecto. No estoy seguro de entender todos

los matices e implicaciones, pero estoy seguro de que tuve una experiencia poderosa (traducción propia).⁹

A finales de 2009, sale a la venta la edición con corte del director, donde se agrega casi una hora de contenido. Se integran a la cinta escenas que representan fragmentos importantes de la novela gráfica, entre ellos, el asesinato de Hollis Mason, algunos discursos y diálogos ficticios del presidente Nixon, narraciones de Rorschach, las conversaciones entre Bernard y Bernie, así como un documental que hace referencia a la autobiografía de Mason *Bajo la máscara* y las secuencias animadas del cómic de *Los relatos del Navío Negro* que se incrustan entre las secuencias del filme, sin recurrir a elementos interactivos como bocadillos superpuestos en los fotogramas. En algunas transiciones, la cámara se acerca a una página de la historieta mientras Bernie la lee, de esta forma el espectador se adentra en el relato del *Navío Negro*.

5. RELATO Y TRANSPOSICIÓN EN LA NOVELA GRÁFICA Y EL CINE

Varios estudios coinciden en que el proceso de transposición implica transformaciones formales, temáticas¹⁰ y semánticas.¹¹ Sin embargo, los fenómenos específicos implicados en el paso del cómic al cine, semejantes por su cualidad narrativa visual, han sido poco abordados. Este trabajo de investigación evidencia algunos fenómenos que forman parte del proceso transpositivo en el paso de la novela gráfica *Watchmen* a su versión cinematográfica, a través de la descripción de las estructuras narrativas del cómic y del cine. Esto con la finalidad de contar con las herramientas necesarias para realizar un análisis comparativo detallado que caracterice dichos trasvases.

Así, aunque la obra transpuesta se aborda como un producto terminado, independiente de la obra anterior, se requiere considerar las similitudes que ambos formatos guardan con respecto de su narrativa visual para identificar las peculiaridades de cada relato. Esto no significa que el análisis comparativo se enfoca solamente en la identificación de semejanzas

9 Traducción propia. EBERT, R., «A quantum man in a universe of mere masked marvels», *Roger Ebert*, 04-III-2009, <https://www.rogerebert.com/reviews/watchmen-2009> (fecha de consulta: 04-V-2018).

10 GENETTE, G., *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 262-421.

11 PARDO GARCIA, P. J., «Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de *The Turn of the Screw*)», en Pérez Bowie, J. A., *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010, pp. 45-102.

y diferencias entre ambas obras, sino que se partirá de la descripción de estos cambios para conocer sus repercusiones. Cabe destacar que, aunque algunas reconfiguraciones podrían identificarse, en primera instancia, en la lectura del guion de la cinta escrito por David Hayter y Alex Tse, dicho material no será considerado en el análisis puesto que los estudiosos (García, 1990; Vanoye, 1996; Sánchez Noriega, 2000) han destacado las características propias de este texto y han luchado por posicionarlo como un objeto de estudio cuya complejidad amerita un análisis independiente y más extenso que, dadas las características del presente trabajo, no puede contemplarse aquí.

Para conocer la *especificidad*¹² de ambos medios¹³ se retoman las herramientas narratológicas que expone André Gudreault en *El relato cinematográfico* para describir los recursos del cine y las mencionadas por Jiménez Varea en *Narrativa gráfica. Narratología de la historieta*. Finalmente, para analizar la transposición de *Watchmen* se ha seleccionado la taxonomía de la reescritura propuesta por Pedro Javier Pardo García, quien retoma la transtextualidad de Genette y la ajusta con la finalidad de ampliar su aplicación a otros tipos de trasvases entre distintos formatos, entre ellos el cómic.

El autor distingue tres niveles de modificaciones en un proceso de reescritura: las *transformaciones formales*, por un lado, que se dividen en intramediales, pues se llevan a cabo al interior de un formato, e intermediales, donde existen cambios en el medio de presentación o código (transcodificación). Por otro lado, las *transformaciones temáticas* incluyen dos tipos de reescritura: la homodiegética o literal, que no transforma el universo diegético original, sino que lo expande o complementa, y de la que se desprenden las expansiones internas (amplificaciones) o externas (secuela, precuela); y la heterodiegética o desplazada, que sí cambia el universo diegético y puede aparecer como aproximación, transmotivación y transvaloración. Finalmente, las *transformaciones semánticas* que se moverían entre dos polos: *afirmativo* (revisonar) y *correctivo* (revisar), a partir de los cuales una obra puede completarse o sustituirse.

Con respecto de estas transformaciones, el autor distingue tres tipos de reescrituras fílmicas: para aquellas que solo se enfocan en

12 WOLF, S., *Cine/literatura. Ritos de pasaje*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 156.

13 En este caso el autor utiliza el término «medio» para referirse a los textos que interactúan con su contexto, que se construyen y se modifican en función de él. *Ibidem*.

transformaciones formales, tanto intramediales como intermediales, y para el proceso de traducción intersemiótica (*transemiotización* o *transcodificación*) de un discurso escrito en otro audiovisual, utiliza el término *adaptación*. Las que implican transformaciones temáticas o de contenido que responden a una interpretación realizada deliberadamente por los adaptadores serían una *apropiación*. Mientras que aquella donde los cambios pragmáticos que resultan de las transformaciones temáticas o de contenido, o que las motivan, pueden alterar el significado del hipotexto, se denomina *revisión*.

En el siguiente análisis comparativo se dará seguimiento a las reconfiguraciones que surgen a partir de lo que Pardo García llama la *diferencia automática*, a la cual se refiere como la inevitable visualización de todo lo externo y la necesidad de externalizar lo interno como única forma de hacerlo presente¹⁴. Esto, según el autor, sería una imposición del medio, dado que «el cine necesariamente visualiza todo lo externo que la literatura silencia y lo interno solo puede visualizarse a través de lo externo, produciéndose así una saturación objetiva pero una limitación subjetiva».¹⁵ En la investigación completa¹⁶ se analizan todos los anexos que aparecen en el cómic en su paso hacia la cinematografía, sin embargo, para su ejemplificación en este artículo se retoma el ejemplo del artículo *Dr. Manhattan: super-poderes y las superpotencias* del Dr. Milton Glass,¹⁷ que da cuenta del carácter retrospectivo y reflexivo de la narración en la novela gráfica, mismo que está más vinculado con la literatura que con el cine, cuya narrativa tiende hacia la progresión o prospección, especialmente en el denominado género de acción.

Estas transformaciones, que para los fines de este análisis, llamaremos *prospectivas*,¹⁸ pueden encontrarse como a) *reconfiguraciones*, que presentan un pasaje de la historia con alguna variación; b) *reordenamientos*, que muestran algunos pasajes en un orden o en un lugar distinto al que ocupan en el relato precedente; c) *tematizaciones*, que pueden contextualizar un fragmento de manera *interna*, con información dada en el texto precedente, o *externa*, con información que no se contemplaba previamente; y d) *alteridad de usos*, donde un elemento pasa de un uso a otro en la obra transpuesta.

14 PARDO GARCÍA, P. J., «Teoría y práctica...», *op. cit.*, p. 68.

15 *Ibidem.* p. 67.

16 Este artículo da cuenta de los resultados de la tesis inédita de maestría *La transposición en Watchmen* (2019), donde se encuentra el resto del análisis de los anexos incluidos en el cómic.

17 Este artículo es escrito por Alan Moore, quien lo atribuye a un científico compañero de Jon Osterman: el Dr. Milton Glass.

18 La propuesta de la categorización de las *transformaciones prospectivas* es una iniciativa propia que facilita el análisis de los fragmentos seleccionados en su paso de un formato a otro.

6. ANÁLISIS

El texto *Dr. Manhattan: super-poderes y los superpoderes* se encuentra como anexo al final del capítulo IV y forma parte de un ensayo académico sobre las repercusiones de la existencia del Dr. Manhattan en la política bélica internacional. En este caso se habla de los crecientes conflictos entre Estados Unidos y la URSS durante la Guerra Fría. El profesor Milton Glass hace una crítica hacia la predisposición del hombre que, en favor de la paz, se llena de armas para la guerra. Así, la Segunda Guerra Mundial habría existido para terminar con las demás guerras y, bajo la premisa de la seguridad nacional, las naciones habrían invertido millones en la adquisición de armas para mantener la tranquilidad. En este contexto, Manhattan pasa a formar parte del repertorio armamentista estadounidense y borra los límites existentes entre el universo propuesto por la Física Cuántica y el que comparten las múltiples religiones del mundo: «Dios existe, y es estadounidense»,¹⁹ reza Glass en su documento.

Entonces, la presencia de Manhattan en el contexto de los conflictos bélicos tiene más una función represora que pacificadora. En consecuencia, aquellas naciones que aparentemente aceptan la supremacía norteamericana, en realidad están preparándose para un posible ataque. El académico asegura que la llegada de este «Dios» al terreno mortal empoderó a los líderes y forzó a los civiles a aceptar la existencia de algo sobrehumano cuya capacidad de cambiar el mundo va inherentemente ligada a su capacidad para destruirlo. Vivir bajo la sombra de este ser, es vivir a la expectativa de una extinción inminente. En la versión cinematográfica, la disertación de este documento sufre una transformación formal, dado que lo escrito se audiovisualiza; sin embargo, el cambio en las características del contenido va más allá. El texto se dramatiza y reconfigura en el programa de opinión *The McLaughlin Group* donde críticos y periodistas como Pat Buchanan²⁰, Eleanor Clift²¹ y Clarence Page discuten sus puntos de vista sobre los temas más sobresalientes del momento.

19 MOORE, A, GIBBONS, D. y HIGGINS, J., *Watchmen*, California, DC Comics, 1987

20 Pat Buchanan es un periodista político estadounidense que se ha desempeñado como panelista recurrente en *The McLaughlin Group* y como consejero presidencial durante los periodos de Richard Nixon y Gerald Ford, además de ser director de comunicación de la Casa Blanca en la época de Ronald Reagan.

21 Eleanor Clift es una periodista, editora y escritora política estadounidense, corresponsal de la Casa Blanca durante los periodos de Jimmy Carter y Ronald Reagan. Colaboró con *Newsweek* desde el inicio de su carrera hasta 2013. Siguió la carrera de Bill Clinton desde su campaña en 1992. Ha aparecido en distintos programas de opinión en ABC, NBC y CNN.

En esta secuencia, el presentador, de quien nunca se menciona el nombre, explica cómo el gobierno estadounidense no se ha proclamado en contra de las acciones militares de la Unión Soviética en Afganistán, ni en contra de las pruebas militares realizadas en la costa sur de Alaska. Sin embargo, en un comunicado insertado en el programa, el presidente Nixon asegura que Estados Unidos no iniciará ninguna guerra pero que, sin duda, actuará con mano firme para mantener la paz. Así, invita a sus adversarios a reflexionar sobre si las consecuencias de un ataque hacia su nación serían mayores que los beneficios. Otra inserción muestra a un grupo de científicos mover el reloj del apocalipsis a cinco minutos para la medianoche, lo cual implica que la destrucción de la humanidad por una guerra nuclear está cerca.

Empieza el debate sobre la probabilidad de que Rusia ataque Estados Unidos. Pat Buchanan, consejero de la Casa Blanca, afirma que los soviéticos nunca se arriesgarían a iniciar una guerra si consideran la ventaja que tiene Norteamérica por la existencia de Manhattan. El presentador cede la palabra a Eleanor Clift, periodista política, y le pregunta si la existencia de Manhattan garantizaría la paz mundial, a lo cual ella responde que este hecho no ha evitado que la URSS se abastezca de armas nucleares, y que si realizan sus pruebas armamentistas es precisamente porque se sienten amenazados y concluye al afirmar que quizá todo el mundo se siente amenazado por él. Esta secuencia se refiere al siguiente fragmento del texto de Milton Glass:

[...] Sugerir que la presencia de un superhombre ha inclinado más hacia la paz al mundo es refutado por el sutil crecimiento de las reservas nucleares tanto rusas como estadounidenses, desde la llegada del Dr. Manhattan [...] Si se les amenaza con la posterior dominación, ¿podrían los soviéticos perseguir ese incuestionable curso suicida? Sí. Conocida su historia y su visión del mundo creo que lo harían.

Nuestra actual administración lo considera de otra forma. Continuamente presionan su inmerecida ventaja hasta que la influencia estadounidense se acerca incómodamente a las áreas importantes del interés soviético. Es como si -con una deidad real de su lado- nuestros líderes se hubieran intoxicado con una embriagadora dosis de Omnipotencia-por-Asociación, sin darse cuenta de cómo su misma existencia ha deformado las vidas de toda criatura viviente en la faz de la Tierra.

[...] La tecnología que el Dr. Manhattan ha hecho posible ha cambiado la manera en que pensamos sobre nuestra ropa, comida, viajes. Manejamos en autos eléctricos y viajamos en nuestro tiempo libre en aeronaves cómodas, limpias y económicas. Nuestra cultura entera se retuerce a sí misma para aceptar la presencia de algo más que humano, y todos hemos sentido el resultado de esto. La evidencia nos rodea, en nuestra propia vida diaria y en las páginas principales de los periódicos que leemos. Un ser ha sido capaz de cambiar al mundo, llevándolo más cerca de su probable destrucción en el proceso.²²

La reconfiguración del contenido del artículo académico en un programa televisivo de debate permite preservar la finalidad del texto. Es decir, el objetivo de este apartado en la novela gráfica es dar cuenta de la discusión generada por la aparición de Dr. Manhattan en la escena política de los Estados Unidos, en uno de los momentos de mayor tensión bélica en su historia. Por lo tanto, la recreación de *The McLaughlin Group*, uno de los programas de debate que era y sigue siendo parte fundamental de la opinión pública estadounidense en temas de política, así como poner en discusión el papel de Manhattan dentro del clima bélico de la Guerra Fría, resulta una estrategia adecuada para preservar la importancia coyuntural del tema.

Por otro lado, también existe una transformación temática dado que la aparición del programa de debate alude al funcionamiento de la esfera pública y su influencia en la toma de decisiones con respecto de las políticas de gobierno, en este caso, de la seguridad nacional de un país. Entonces, la discusión sobre Manhattan pasa a ser un tema secundario en función del posicionamiento del papel de los medios de comunicación masiva en la construcción de la opinión pública. En este sentido, el reordenamiento permite mostrar la postura de los medios de comunicación y del gobierno, representados por Eleanor Clift y Pat Buchanan, respectivamente. Al llevar el debate de un texto académico a la televisión, el tema se vuelve de dominio público y la discusión adquiere un carácter masivo, lo que también lo convierte en un tópico para la opinión pública.

El tema se retoma en la secuencia de la llegada de Dr. Manhattan a Marte. El superhéroe sostiene una fotografía de él junto a Janey Slather, su primera esposa, al tiempo que inicia un recorrido retrospectivo de su vida que parte de su primera cita con ella. Entre los fragmentos donde se muestran los

22 MOORE, A, GIBBONS, D. y HIGGINS, J., *Watchmen*, op. cit., III.

detalles del incidente que le dio origen a sus superpoderes y su proceso de regeneración, se intercalan momentos que marcaron su existencia desde la infancia. Luego de que el personaje reaparece entre sus compañeros de trabajo como un ser azulado que irradia estática, se insertan en la secuencia algunos fragmentos de programas televisivos que dan cuenta de la trascendencia del suceso en los medios. Después de observar la intervención de Manhattan en la guerra de Vietnam y su labor en la lucha contra el crimen organizado al desintegrar a miembros de la mafia, se escucha la voz de Wally Weaver, quien aparece en el set de un programa de entrevista y afirma:

En esa época, tergiversaron lo que dije. Yo nunca dije: ‘El superhombre existe y es americano’. Lo que dije fue: ‘Dios existe y es americano’. Si empiezan a sentir una intensa... devastadora sensación de terror religioso ante esa idea... no se alarmen. Eso indica que todavía están en sus cabales.²³

Este hecho reconfigura el siguiente pasaje del artículo académico de Milton Glass:

Cuando se presentaron al mundo las primeras noticias de la fenomenal génesis de este ser, se utilizó una frase que fue atribuida —en distintos momentos— tanto a mí como a otros. En las noticias de última hora que aparecían en nuestras televisiones durante aquella fatídica noche, una frase fue repetida una y otra vez: «El superhombre existe y es estadounidense».

Yo nunca dije eso, aunque recuerdo haber dicho algo similar a un persistente reportero que no podía irse sin una declaración. Supongo que la aseveración fue editada o rebajada, de tal manera que no ofendiera las sensibilidades públicas; como sea, yo nunca dije «El superhombre existe y es estadounidense». Lo que dije fue «Dios existe y es estadounidense». Si esa declaración comienza a perturbarlo después de considerarlo durante unos momentos, entonces no se alarme. Un sentimiento de intenso y aplastante terror religioso ante el concepto solo indica que usted sigue estando sano.²⁴

Esta transformación temática implica, por una parte, la eliminación de Milton Glass, el investigador autor del texto, y, por otra, la valorización de

23 SNYDER, Z., *Watchmen Ultimate Cut*, 2009, min. 98-99.

24 MOORE, A, GIBBONS, D. y HIGGINS, J., *Watchmen*, *op. cit.*, III.

Wally Weaver, un científico ex compañero de Manhattan. No obstante, ambas declaraciones mantienen su carácter académico dada la trayectoria de ambos personajes. Por otro lado, la transformación del artículo en una opinión expresada dentro de un programa de entrevistas también expande el alcance de los puntos de vista, dado que esta vez se expone en los medios de comunicación masiva.

7. CONCLUSIÓN

Las estructuras narrativas del cómic y el cine comparten su división en secuencias. No obstante, difieren en sus unidades mínimas de relato, pues en el primero encontramos viñetas y en el segundo planos, y, principalmente, en la presentación del espacio y el tiempo, ya que la secuencialidad que en la historieta requiere de la voluntad del lector para continuar, en el filme se da automáticamente.

Esta divergencia es crucial para la reconfiguración de la obra, dado que los cambios en el relato implican una evocación de sucesos que en la novela gráfica se presentan como concluidos. A este tipo de transformaciones se les ha llamado *prospectivas* con la finalidad de facilitar el análisis de los fragmentos seleccionados, dado que algunos de estos procesos, en el caso de la adaptación del cómic, no cuentan con un equivalente en la teoría de la transposición actual. La transformación de *Watchmen*, entonces, tiende a seguir las pautas del género de acción que se ha establecido como el eje sobre el cual se configuran las películas de superhéroes, desde su reaparición en la primera década de los años dos mil. No obstante, el origen polifónico de la historia no permite aplicar los mismos criterios de transposición a toda la obra. En este sentido, se considera que la transposición de una obra implica una resignificación del texto precedente, determinada por las transformaciones formales, temáticas o semánticas que se dan durante el proceso. Estas, a su vez, son influenciadas por elementos externos como los intereses del autor y el contexto sociocultural en el que surge.

Si se toma en cuenta que entre el texto precedente y la versión cinematográfica existen veintidós años de distancia, se hace evidente que las transformaciones temáticas deberían regirse por los recursos disponibles en el nuevo formato y las nuevas condiciones del contexto. En este sentido, la narración prospectiva del cine exigió la reconfiguración de aquellos sucesos con potencial audiovisual y la eliminación de información bajo el criterio de ponderación de personajes, según fuera la finalidad del filme. Los cambios a

los que se hace referencia no pueden categorizarse simplemente como formales, temáticos o sintácticos, dado que su complejidad supera los referentes de la obra y su interpretación requiere del entendimiento del contexto con el que interactúa. No obstante, las herramientas propuestas por Pardo García permiten diseccionar los fenómenos para ponderar su peso en la transposición.

Este proceso destaca la importancia del momento de producción de las obras que convergen para el entendimiento de las transformaciones, por lo cual es la diferencia que guarda el cómic con sus referentes identificables lo que evidencia su carácter reflexivo. Así, los cambios resultantes en el proceso de transposición de una de estas narrativas gráficas, evidencian una nueva realidad y un nuevo enfoque crítico. La versión cinematográfica, desde esta perspectiva, elige un enfoque mediático dado que retoma y destaca una de las diversas perspectivas expuestas en la novela gráfica, en este caso la importancia de los medios de comunicación masiva. Así, el relato audiovisual del cine se constituye de manera que el tema se hace más reconocible para las generaciones posteriores a los años noventa, quienes están familiarizados con la influencia de la televisión y de la prensa escrita en la construcción de la opinión pública y en la toma de decisiones políticas de un país.

La transformación temática de Manhattan y la eliminación del monstruo interdimensional, responde esencialmente a las condiciones prospectivas del relato cinematográfico. Sin embargo, estas transformaciones también representan un cambio en la perspectiva del monstruo, que ya no es una criatura alejada al ser humano, sino su propia creación. Mientras el calamar gigante es un ser sin referente en la vida cotidiana, Manhattan representa el horror de la guerra, de las armas nucleares, de la indefensión del ser humano ante las decisiones de gobernantes que solo buscan legitimar su poder. Este hecho pone de relieve los alcances de la transposición de un formato a otro, que no solo tiene implicaciones formales sino discursivas. Así, el análisis de la transposición no debe concluir con la fase de identificación de los elementos del relato, ni con la comparación de las obras convergentes que se considera una etapa de diagnóstico. La transposición, dado el carácter mediático de las obras que involucra, se rige por las características del contexto de producción y el trasfondo cultural con el que interactúa.