

**El cómic como dispositivo pensante: análisis de la capacidad divulgativa
del noveno arte a partir de la crítica de la industria cultural y la cultura de
masas**

Gerardo Álvarez Vergara



Vigilada Mineducación

Universidad del Norte
Departamento de humanidades y filosofía
Pregrado de filosofía y humanidades
Barranquilla
2021

**El cómic como dispositivo pensante: análisis de la capacidad divulgativa del
novenio arte a partir de la crítica de la industria cultural y la cultura de masas**

Gerardo Álvarez Vergara

**Trabajo de grado presentado en cumplimiento parcial de los requisitos para
optar al título de Filósofo y Humanista**

Javier Roberto Suárez González

Asesor



Vigilada Mineducación

Universidad del Norte

Departamento de humanidades y filosofía

Pregrado de filosofía y humanidades

Barranquilla

2021

Agradecimientos

Primeramente, agradezco a mis padres porque nunca me cortaron las alas y siempre me alentaron a estudiar filosofía; enseñándome que siempre debo seguir aquello que me apasiona. Agradezco a los docentes que me acompañaron en este proceso. En especial, a mi tutor Javier Suárez por aceptarme bajo su tutela y ayudarme a guiar mi investigación. También, agradezco a la profesora Henar Lanza por ayudarme a darle forma a mi proyecto. Agradezco a mis compañeros Liz y Sergio con quienes tuve conversaciones de toda índole, desde nuestros primeros días juntos hasta el último, que sirvieron como inspiración para este trabajo. Gracias a ustedes encontré la idea que me permitió darle vida a esta tesis.

Agradezco a Carol por participar en la elaboración de este trabajo, corrigiéndome página por página, ayudándome a editar y haciéndome conscientes de todos mis errores. Sin tu ayuda no hubiera logrado culminar este proyecto del cual me siento tan orgulloso. Agradezco a Leonor por enseñarme a amar la filosofía y ayudarme a superar cualquier duda que hubiera en mi sobre si este era el camino correcto. Gracias por motivarme a siempre dar lo mejor de mí, siempre vivirás en mi memoria. Agradezco a Katty por ser, sin lugar a dudas, la mejor coordinadora del mundo.

Agradezco a ese variopinto grupo de personas que conforman un pedazo del paraíso llamando “Young M-20” en mi *WhatsApp*. Gracias por escuchar más de diez minutos de audios de mi persona hablando sin parar de lo emocionado que estaba con mi tesis y de todas las cosas que quería explorar. Su apoyo incondicional me ayudo a superarme a mí mismo. Finalmente, agradezco a Alan Moore por existir y por crear el mejor cómic de la historia. Gracias por enseñarme que podía unir mis dos grandes pasiones: la filosofía y los superhéroes.

	4
Introducción	5
Capítulo 1: Apocalípticos e Integrados	9
1.1 ¿Cómic el opio del pueblo?	9
1.2 Pop-modernidad	21
Capítulo 2: <i>Who watches the watchmen?</i>	35
2.1 <i>The times they Are a-Changin</i>	35
2.2 Test de Rorschach	49
2.3 <i>The watchmaker</i>	64
Conclusiones	87
Referencias Bibliográficas	90

Introducción

Este proyecto de grado nace de la preocupación del autor por encontrar nuevos medios de divulgación de la disciplina filosófica que permitan un mayor acercamiento a la población juvenil del siglo XXI. Para superar esta inquietud, nos enfocaremos en mostrar que los productos culturales de consumo masivo son medios idóneos para la enseñanza y el aprendizaje de componentes filosóficos en nuestra postmodernidad. Aclarando que nos centraremos específicamente en la relevancia del cómic¹ para lograr el objetivo descrito. Bajo este razonamiento, definimos que la pregunta que orienta esta investigación es la siguiente: ¿puede el cómic, siendo parte de la industria cultural, tener un contenido filosófico y enseñable? Fungiría como el ente rector del proceder metodológico de esta investigación.

Debemos resaltar que diversos pensadores contemporáneos han utilizado los productos culturales masivos para ejemplificar teorías filosóficas. Por ejemplo, Umberto Eco es pionero en el uso de estos elementos como objetos de análisis filosófico, como se refleja en su obra *Apocalípticos e integrados* (1984 [1968]). En tiempos recientes, conviene destacar la labor del filósofo esloveno Slavoj Žižek quien exploró, a través del formato documental, conceptos relevantes y críticos de la filosofía mediante el análisis de largometrajes². En el ámbito de la filosofía latinoamericana se aprecia el trabajo divulgativo de los filósofos argentinos Darío Sztajnszrajber y José Pablo Feinmann, quiénes desde la proyección de la televisión pública indagan en la filosofía desde diversas perspectivas en sus programas *Mentira la verdad*

¹ El cómic o historieta es un arte definido por el teórico estadounidense Scott McCloud (1994) como "[i]lustraciones yuxtapuestas y otras imágenes en secuencia deliberada con el propósito de transmitir información u obtener una respuesta estética del lector" (p. 18).

² Sus principales análisis cinematográficos se pueden apreciar en los documentales: *The Reality of the Virtual* (<https://youtu.be/RnTQhIRcrno>) *The Pervert's Guide to Cinema* (<https://youtu.be/t1ZUmIWDLYY>)

(Sztajnszrajber, 2011) y *Filosofía aquí y ahora* (Feinmann, 2008)³. También es notoria la labor del filósofo francés Oscar Brenifier y el dibujante Jacques Després, para realizar obras de carácter ilustrado que buscan ejemplificar nociones básicas de filosofía para niños⁴. Finalmente conviene celebrar la iniciativa llamada "Sociedad de filosofía aplicada" que consiste en una página de *Facebook* que busca acercar la filosofía a la sociedad apropiándose de los nuevos códigos culturales presentes en el internet; como el uso de memes y, cuyo éxito se ve reflejado en la publicación del libro *filosofía para todos* (2019) en el cual Luis Migue y Guillermo Gallardo exploran la filosofía de forma didáctica mediante ejercicios como la creación de un mapa de líneas de metro, donde cada trayecto es equivalente a una rama de la filosofía⁵.

Gracias a lo dicho, podemos apreciar que estos productos, los *mass media* en términos de Umberto Eco, tienen potencialidades ulteriores más importantes que la generación de dinero por parte de sus creadores, a pesar de estar enmarcados en el sistema económico capitalista. Entendido esto, conviene preguntarse: ¿la única función de estos residuos culturales⁶ es que sean reinterpretados por el pensamiento filosófico? o ¿existirá alguna producción cultural de esta índole que contenga en sí reflexiones filosóficas verificables que la conviertan en material idóneo para la divulgación filosófica? Mi hipótesis es que respecto a la última indagación se puede

³ *Mentira a la verdad* (<https://www.youtube.com/watch?v=72YDY5IXPXo>) *Filosofía aquí y ahora* (<https://www.youtube.com/watch?v=U0JPrP9Dbtk>)

⁴ El libro ilustrado *Le livre des grands contraires philosophiques* (2007) de Brenifier y Després sirvió como inspiración del programa animado *What's the Big Idea?* (2013) que ha sido transmitido por la televisión pública colombiana desde hace varios años (<https://www.youtube.com/watch?v=04lRxrmytoY>)

⁵ <https://www.facebook.com/Sociedadefilosofiaplicada/>

⁶ La denominación “residuo cultural” está inspirada en las críticas que realiza el filósofo Theodor Adorno a los productos de la industria cultural. “Confirmar el esquema, al tiempo que lo componen, constituye toda su realidad vital. Se puede siempre captar de inmediato en una película cómo terminará, quién será recompensado, castigado u olvidado; y, desde luego, en la música ligera el oído ya preparado puede adivinar, desde los primeros compases del motivó, la continuación de éste y sentirse feliz cuando sucede así efectivamente. El número medio de palabras de una historia corta es intocable. Incluso los gags, los efectos y los chistes están calculados como armazón en que se insertan” (Horkheimer y Adorno, 1998 [1944/1947], p. 170).

demostrar que existen productos culturales que poseen elementos de carácter filosófico. Esto demostraría que los *mass media* poseen un potencial pedagógico que sobrepasa lo comercial.

En este orden de ideas, el objetivo de mi trabajo de grado es demostrar la existencia de este potencial que presentan los *mass media* en general y el cómic en particular. Para alcanzar esta meta mi tesis se dividirá en dos capítulos: en primera instancia, un capítulo enfocado en presentar las dos posturas académicas predominantes sobre los *mass media*, para tejer una conversación entre ambas que nos permita elaborar un marco conceptual para el estudio de estos productos culturales. En segunda instancia, un capítulo centrando en demostrar mediante el análisis de un producto de los *mass media* la veracidad de mi hipótesis.

En síntesis, el primer capítulo me ha permitido definir los elementos adecuados para examinar una obra y probar mi hipótesis investigativa. Para la consecución de este objetivo en el segundo capítulo me he centrado en estudiar la industria norteamericana⁷ del cómic, concretamente la novela gráfica⁸ de Alan Moore: *Watchmen* (1986). En principio, contrastare la postura de diversos teóricos sobre el alcance del noveno arte, para resaltar como por sus

⁷ Históricamente existen tres grandes tradiciones en el mundo de la narración gráfica: el cómic norteamericano, el manga japonés y el *bande dessinée* franco-belga. Las principales diferencias radican en el formato de edición, el estilo de dibujo, el uso del color y el sentido como se lee la historia a partir de la disposición física y la orientación de las viñetas. La novela gráfica que se analizará en este proyecto corresponde a la tradición del cómic americano. Esta decisión obedece a la mayor proximidad cultural respecto a las otras corrientes sobre el cómic, y la pertinencia de la historieta del comic en relación a problemas de análisis que subyacen en el desarrollo de la presente investigación: el sistema económico, las problemáticas sociales, etc.

⁸ El rótulo de novela gráfica ha sido fuertemente criticado por teóricos del cómic: “[l]a historieta, o cómic, es un medio de comunicación que hace uso de imágenes y, por lo tanto, de signos, pero con unos significantes concretos, eminentemente gráficos, que pueden vincularse o desvincularse de textos acompañantes para articular mensajes. Desasistida de dimensión intelectual durante muchos años y relegada a la categoría de mero producto para el entretenimiento (...). Por esta vía se ha llegado a denominaciones híbridas y bastardas como *graphic novel*/novela gráfica, muy usada tanto en inglés como en español, pero en ambas lenguas por razones diferentes, y que únicamente consiste en una etiqueta editorial que facilita su venta en librerías. Con esta actitud, de nuevo, sólo se insiste en el complejo de inferioridad que muchos autores y críticos siguen arrastrando sobre la historieta” (Barrero, 2012). Sin embargo para efectos prácticos del trabajo, llamaremos novela gráfica a *Watchmen*, por ser su denominación editorial.

cualidades intrínsecas la historieta es el medio idóneo para la divulgación filosófica. Acto seguido, completare el análisis de la novela probando que en ella se encuentran categorías filosóficas susceptibles de ser desarrolladas e investigadas. Hecho que prueba la potencialidad divulgativa de los *mass media* y demuestra la veracidad de mi hipótesis y de mi proyecto de grado. Aclarado el proceder metodológico de la investigación y los objetivos esperados, damos paso al desarrollo del mismo.

Capítulo 1: Apocalípticos e integrados

1.1 ¿cómic el opio del pueblo?

A pesar del debate precedente sobre el peligro de las imágenes planteado por Platón⁹; el cómic, cuyo origen moderno se tasa ha mediado del siglo XIX¹⁰, había pasado desapercibido de la óptica académica. Situación que cambiaría con la llegada a Estados Unidos de los filósofos adscritos a la Escuela de *Frankfurt*: Theodor Adorno y Max Horkheimer. El arribo de ambos pensadores alemanes estuvo marcado por el impacto del contraste entre la cultura clásica alemana y la revolución cultural vivida en América. Dos elementos que en particular impactaron a Adorno, tanto así que fueron constantemente criticados en sus trabajos posteriores sobre el jazz y el cómic.

Ambos elementos tuvieron su bautismo de fuego en la obra *Dialéctica de la ilustración*. Uno de los apartados de este libro marcará el rumbo de este capítulo. En “La Industria cultural. Ilustración como engaño de masas” (pp. 165-213), Adorno¹¹ realiza una crítica estructural al sistema de producción “cultural” predominante que permea la sociedad norteamericana, lo cual conlleva a la génesis de la categoría de “cultura de masas”. A continuación, se realiza un recuento de la postura de Adorno respecto al noveno arte, que se verá enmarcada dentro de su crítica a la industria cultural. Teniendo en cuenta que el cómic se engloba en el conjunto de productos y medios masivos que conforman la industria antes mencionada.

⁹ Posición planteada por al ateniense en su diálogo *República* 596a-607a.

¹⁰ cfr. Vilches (2014)

¹¹ *Industria cultural* es uno de los ensayos que constituyen el conjunto de la obra *Dialéctica de la Ilustración*. Si bien el trabajo editorial deja en los lectores la idea de que los ensayos fueron escritos entre ambos autores, cabe aclarar que ese trabajo de edición fue más bien de compilación, pues en la forma en que están escritos los ensayos, y los temas que se trabajan en ellos, la voz de cada uno de los autores se deja escuchar de manera clara y específica. En el caso de este ensayo en particular la voz que aparece es la de Theodor Adorno.

La tesis sociológica según la cual la pérdida de apoyo en la religión objetiva, la disolución de los últimos residuos precapitalistas, la diferenciación técnica y social y la extremada especialización han dado lugar a un caos cultural, se ve diariamente desmentida por los hechos. La cultura marca hoy todo con un rasgo de semejanza. Cine, radio y revistas constituyen un sistema. Cada sector está armonizado en sí mismo y todos entre ellos. Las manifestaciones estéticas, incluso de las posiciones políticas opuestas, proclaman del mismo modo el elogio del ritmo de acero. Los organismos decorativos de las administraciones y exposiciones industriales apenas se diferencian en los países autoritarios y en los demás. (Horkheimer y Adorno, 1998 [1944/1947], p. 165)

Con estas palabras se da inicio al capítulo, enfatizando una de las principales tematizaciones planteadas en el estudio de la industria cultural: la homogeneización. Concepto de tan magna importancia, que se ve señalado incluso antes de una explicación formal de lo que el alemán entiende como industria cultural. Para Adorno, el cine, la radio y el cómic se presentan como productos semejantes en temática y estructura, como es de esperarse esto afecta la calidad de las obras y su componente “artístico”. Pero este hecho en vez de escandalizar a las masas como sí lo hizo en el nacido en *Frankfurt*, produce el efecto contrario: tienen un impacto popular en el público que consume cada nuevo producto comercial, aumentando aún más las ya llenas arcas de las industrias de fondo que poseen el monopolio cultural y que de forma consciente, directa y sin escrúpulos manipulan estos productos en sus propios intereses. De acuerdo con Adorno:

Verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente. Se autodefinen como industrias, y las cifras publicadas de los sueldos de sus directores generales eliminan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos. (Horkheimer y Adorno, 1998 [1944/1947], p. 166)

Lo dicho hasta ahora alude directamente al cómic por ser el medio con el mayor auge de consumo y masificación en el periodo anterior y posterior a la publicación del libro¹². Pero más allá del asunto de la pérdida de valor artístico, ¿dónde reside realmente el problema de la industria cultural? Para responder esto traeremos a colación al pensador francés, Jean Baudrillard. Si bien la obra de Adorno realiza una radiografía acertada del funcionamiento de la industria, por su parte Baudrillard, que en principio se encuentra compaginado con el pensador alemán en su línea argumentativa y crítica de la modernidad, da un paso más allá en su libro *Sociedad de consumo*, pues señala cómo estos productos, propios de monopolio industrial, afectan directamente la vida social del hombre.

El francés propone que el consumo, la compra e intercambio de objetos, es el paradigma que gobierna nuestras relaciones sociales, y nuestro mundo contemporáneo. Entendiendo que el análisis del consumo realizado por el filósofo está fuertemente influenciado por las teorías del signo del padre de la lingüística Ferdinand de Saussure. El nativo de Suiza planteaba que el signo está conformado por dos puntos indisociables; el significado, es decir el concepto que se da conocer, y el significante, es la imagen mental de lo entendido. Por ende, Baudrillard comprende la sociedad de consumo como un mundo de intercambio de signos, donde los consumidores están constantemente "obligados" a crear significados.

Sin duda, los objetos son parte fundamental de la sociedad de consumo. Baudrillard nos muestra que estos tienden a presentarse de dos formas: la profusión, que fue el primer mecanismo de difusión de productos, y se refiere a la excesiva abundancia de objetos. La segunda forma es la panoplia, una profusión más sofisticada que puede entenderse cómo colección, es decir, se acapara una gran cantidad de objetos que tienen relación entre sí, como coleccionar balones de

¹² cfr. Vilches (2014).

fútbol o coleccionar armas. El filósofo explica que estas dos formas se unen en un espacio que caracteriza la sociedad de consumo: el centro comercial. Cómo su nombre lo indica la principal característica de estos espacios es el consumo, pues en ellos se practica la amalgama de signos, todos los bienes se hallan presentes en forma abundante y, a la vez, separados por clasificación. Baudrillard realiza una certera crítica a estos centros de intercambio de signos, no solo por su papel destacado en la consolidación de la sociedad de consumo, sino también por la afectación a nivel psicológico que tienen estos espacios en el individuo, la forma como climatizan la vida social. Esto es resumido por el francés con la palabra "ambiente". El centro comercial es un espacio de ambientación donde se reúnen todos los intereses y las necesidades del individuo moderno. Ya no se trata sólo de consumir *per se*; también hay que lograr que se viva una sensación de bienestar en el hecho de estar consumiendo, que la atmósfera produzca agrado, que se produzca una especie de encandilamiento continuo conforme a la experiencia de comprar. Esto, señala Baudrillard, tiene por objeto un condicionamiento de los hábitos y de las acciones de los consumidores.

En la fenomenología del consumo, esta climatización general de la vida, de los bienes, de los objetos, de los servicios, de las conductas y de las relaciones sociales representa el estadio consumado, «consumido», de una evolución que va de la abundancia pura y simple, a través de las redes articuladas de objetos, hasta el condicionamiento total de los actos y del tiempo.

(Baudrillard, 2009 [1970], p.8)

Aclarada esta concepción, se patentiza como los postulados de Baudrillard nos ayudan a comprender mejor el alcance de la crítica de Adorno. Puesto que la semejanza estructural de los productos, denunciada por el alemán, es una pieza fundamental del proceso de ambientación de las conductas sociales de los individuos, hecho establecido por el francés. Esto nos permite dar

respuesta a la interrogante planteada al inicio de este capítulo; los planteamientos de Adorno no recaen meramente en un apartado estético, sino también en uno de carácter político-social¹³, aspecto fundamental que permite entender las críticas que realiza a la industria cultural. Es conveniente resaltar que el aspecto político-social que se halla en Baudrillard, también se encuentra en Adorno. Esto se aprecia en el apartado “Concepto de ilustración” (pp. 59-97), que da inicio a *Dialéctica de la Ilustración* y que sirve como introducción en el sentido que se establecen las nociones principales que sirven para comprender el contexto y el sentido de la obra en su conjunto¹⁴. En este capítulo, Horkheimer utiliza la figura de Odiseo y su célebre encuentro con las sirenas, como alegoría de la posición del obrero y la dinámica del burgués/proletario en el mundo actual. Una postura enfatizada en el principio de su exposición que se adjunta con la crítica de los autores a la concepción de la ilustración como expresión totalizante del pensamiento y de la experiencia humana, y que da certeza del cariz social que permea la obra en general y a la crítica a la industria cultural en particular.

Medidas como las tomadas en la nave de Odiseo al pasar frente a las sirenas constituyen la alegoría premonitoria de la dialéctica de la Ilustración. Así como la sustituibilidad es la medida del dominio y el más fuerte es aquel que puede hacerse representar en el mayor número de operaciones, del mismo modo la sustituibilidad es el vehículo del progreso y a la vez de la regresión. (Horkheimer y Adorno, 1998 [1944/1947], p. 87)

¹³ La noción de política planteada en el texto está basada en los planteamientos de Aristóteles sobre la insoluble relación entre lo político y lo social (cfr. *Pol.*, 1253a9-10).

¹⁴ Se puede apreciar que en el capítulo escrito por Horkheimer se introducen brevemente los argumentos que luego se ahondarán en la crítica que hace Adorno de la industria cultural. De acuerdo con Horkheimer, “[a] través de las innumerables agencias de la producción de masas y de su cultura se inculcan al individuo los modos normativos de conducta, presentándolos como los únicos naturales, decentes y razonables. El individuo queda ya determinado sólo como cosa, como elemento estadístico, como éxito o fracaso.” (Horkheimer y Adorno, 1998 [1944/1947], p. 82)

Además, es notorio que también recalcan las consecuencias político-sociales de la industria cultural, pero con la particularidad de que su exposición no es tan detallada ni amplia como la del francés. “Los mismos productos, comenzando por el más característico, el cine sonoro, paralizan, por su propia constitución objetiva, tales facultades. Ellos están hechos de tal manera que su percepción adecuada exige rapidez de intuición, capacidad de observación” (Horkheimer y Adorno, 1998 [1944/1947], p. 171). Este suceso descrito es contraproducente para el espectador: en pro de entender los sucesos que tiene ante su mirada, debe paralizar conscientemente su actividad pensante; situación que parece de carácter trivial, pero que en el fondo ejemplifica esa “ambientación” que padecen los consumidores, y que se expresa como una evidencia de la influencia de la industria cultural en nuestra psique.

Sumando lo dicho, entendemos porque el concepto de homogeneización es clave para la crítica realizada por Adorno. Entender la génesis de esta noción también es fundamental para apreciar un nuevo horizonte crítico en el marco del examen de la industria cultural. Para esto, traeremos a colación la concepción de *mímesis* utilizada por Adorno en el campo estético, y compararemos su relación con la forma en que aplica esta idea el filósofo ateniense Platón. Se utilizará como guía el ensayo, *Mimesis en Platón y Adorno* (2013), del pensador colombiano Jairo Iván Escobar.

Mímesis no es meramente copia, calco o remedo, sino, ante todo, recreación de los rasgos esenciales de un objeto, de una persona, de una acción, de un segmento de la naturaleza. La mímesis, bien entendida, quiere ser como lo que imita o representa, no quiere dejar espacio para diferencia alguna entre la mímesis y lo imitado. (Escobar, 2014, p.176)

En los planteamientos conceptuales del alemán, la noción de *mímesis* se haya alejada de todas las nociones propias de la teoría platónica de las ideas, es decir, el paradigma antiguo que

consideraba la mimesis como un proceso engañoso y nocivo que representaba una realidad corruptible y alejada del mundo esencialmente verdadero. En contraposición a esto, en la obra estética de Adorno se nos presenta la mimesis como un proceso fundamental para encontrar "la verdad" de una obra mediante el uso de la razón. Se puede entender como un vehículo para el desarrollo la capacidad de conocer del ser humano y que posee cierto carácter político, al declarar el francfortés que la razón necesita de la *mimesis* para no caer en la instrumentalización.

Adorno, se inscribe en la tradición que recalca la "antropología" de la *mimesis*, es decir, quienes consideran que el proceso mimético es de carácter natural y forma parte del desarrollo biológico del ser humano. Noción que él alemán extrapola al campo artístico, donde siguiendo las nociones estéticas de Immanuel Kant relaciona la *mimesis* y el impulso mimético con la categoría y la experiencia de lo sublime. En el "miedo" propio de experimentar la magnitud de la naturaleza, en esa sensación de asombro se funda la experiencia mimética y se da inicio al proceso de imitar lo natural. Retomando el cariz político que caracteriza a Adorno y su obra, se hace patente una crítica a la subyugación de la naturaleza hecha por el hombre a raíz de los intereses comerciales propios de nuestra realidad socio-económica. "En el caso de Adorno, en cambio, la mimesis expresa la belleza natural en la obra de arte. Con otras palabras, la obra de arte expresa la mimesis que el sujeto socializado hace de la belleza natural" (Escobar, 2014, p.183). Asimismo, Escobar (2014) expresa lo siguiente:

Para Adorno, la filosofía y el arte son medios a través de los cuales los seres humanos podemos pensar un mundo mejor, en el cual la violenta necesidad de la naturaleza y del mundo social no tengan la última palabra en la configuración de la vida social y política. Según él, el arte no imita simplemente la naturaleza, sino a la belleza natural misma (...) y a la sociedad, la cual (...) debería imitar al arte mediante instituciones justas que permitan la existencia sin represión ni

coacción de lo diferente y, en la medida de lo posible, llevar a la naturaleza a una reconciliación consigo misma. (p.179)

Vemos pues que, para el alemán, la antigua dicotomía entre arte y filosofía es de carácter fútil. Ambas disciplinas se exigen y se relacionan mutuamente y es precisamente esta simbiosis entre los conceptos de razón y *mimesis*, lo que permite que la obra de arte suscite reflexiones filosóficas y ofrezca una visión crítica de la realidad social. En resumen, la categoría estética de *mimesis* es fundamental para la concreción de la obra de arte, en tanto que este concepto junto a la razón permite el desarrollo de un componente crítico en la obra, hecho que da pie a una postura por parte del espectador en relación con aquello que es denunciado y que es consecuente con la crítica general de Adorno a la razón instrumentalizada.

Entendida la importancia de la *mimesis*, es conveniente resaltar cómo esta puede tornarse "negativa"¹⁵ bajos los parámetros de la teoría de Adorno. La *mimesis* en la época del alemán, y aún más en nuestro período de tiempo actual, es imitación de la enajenación, de la homogeneización cultural y la esclavitud socioeconómica.

Los elementos irreconciliables de la cultura, arte y diversión, son reducidos, mediante su subordinación al fin, a un único falso denominador: a la totalidad de la industria cultural. Esta consiste en repetición (...) no obstante, la industria cultural sigue siendo la industria de la diversión. Su poder sobre los consumidores está mediatizado por la diversión (...) la diversión es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío. Es buscada por quien quiere sustraerse al proceso de trabajo mecanizado para poder estar de nuevo a su altura, en condiciones de afrontarlo. Pero, al mismo tiempo, la mecanización ha adquirido tal poder sobre el hombre que

¹⁵ Conviene explicar que el significado de “negativo” usado por Escobar y replicado en esta tesis, es el de carácter peyorativo. Hecho explicitado porque en el aparato conceptual del alemán la palabra “negativa” tiene otra connotación. El término utilizado por el oriundo de *Frankfurt* para determinar lo que describimos es “*Bilderverbot*”, palabra alemana que generalmente se usa en el contexto de prohibición de imágenes de las religiones abrahámicas.

disfruta del tiempo libre y sobre su felicidad, determina tan íntegramente la fabricación de los productos para la diversión, que ese sujeto ya no puede experimentar otra cosa que las copias o reproducciones del mismo proceso de trabajo. (Adorno y Horkheimer, 1998 [1944/1947], p. 180-181)

Para una mayor comprensión de esta idea de una mimesis perjudicial, resulta conveniente retomar lo dicho por Escobar (2014) sobre la importancia de este concepto en el pensamiento del alemán. Adorno concibe que el arte refleja ciertas prácticas, para permitirnos ver un horizonte reflexivo que nos lleve a tomar posturas críticas frente a estos fenómenos sociales. En teoría esto es lo esperable, sin embargo, bajo esta lógica es posible que existan obras de arte cuya función consista en la imitación de las prácticas nocivas de la industria cultural y, por tanto, de la ideología del capitalismo. Esto se constituye en el afianzamiento de esas prácticas que esclavizan mediante una normalización de estos procedimientos y de una homogeneización de las maneras cómo se reacciona ante tales acciones. Lo descrito puede ejemplificarse con el extenso aparato propagandístico nazi que buscaba normalizar ideas y practicas xenófobas y antisemitas. Esto conlleva a una repetición constante por todos los medios de productos que enarbolaban estos prejuicios para implantarlos en el imaginario colectivo de la sociedad alemana. Al respecto, en “Apuntes y esbozos” (pp. 251-302) se lee lo siguiente:

[l]a afirmación de que el medio de comunicación aísla no es válida sólo en el campo espiritual. No sólo el lenguaje mentiroso del locutor de la radio se fija en el cerebro como imagen de la lengua e impide a los hombres hablar entre sí; no sólo el anuncio de Pepsi-Cola sofoca el de la destrucción de continentes enteros; no sólo el modelo espectral de los héroes cinematográficos aparece ante el abrazo de los adolescentes e incluso ante el adulterio. (Horkheimer y Adorno, 1998 [1944/1947], p.265)

Dicho esto, cerramos la exposición sobre el concepto de *mimesis* haciendo énfasis en que Adorno denomina *Bilderverbot* al proceso señalado en que la mimesis es utilizada para contribuir al proceso de enajenación. Dicho concepto sienta las bases para la definición de la crítica a la homogeneización presente como ejercicio reflexivo en *Dialéctica de la ilustración*. Entendida esta relación, comprendemos a mayor escala como los procesos homogeneizantes afectan al individuo a nivel político-social. Los elementos expuestos nos permiten tener un armazón teórico sobre lo que quería desvelar el alemán en su crítica a la industria cultural, sin embargo, con lo dicho hasta ahora el oriundo de *Frankfurt* no cierra su diatriba. Siguiendo con lo planteado en *industria cultural*, se debe traer a colación otro de los problemas principales derivados de la industria cultural y que nuevamente atentan contra el ser social del individuo, de lo que podemos catalogar como prostitución cultural¹⁶: la despersonalización.

Divertirse significa estar de acuerdo. Es posible sólo en cuanto se aísla y separa de la totalidad del proceso social, en cuanto se hace estúpida y renuncia absurdamente desde el principio a la pretensión ineludible de toda obra, incluso de la más insignificante, de reflejar, en su propia limitación, el todo. Divertirse significa siempre que no hay que pensar, que hay que olvidar el dolor, incluso allí donde se muestra. (Horkheimer y Adorno, 1998 [1944/1947], p. 189)

Adorno toma el concepto de “diversión” que parece no tener relación con lo expuesto y lo resignifica como parte esencial procesos de masificación y homogeneización, en el que los individuos se transforman en seres genéricos en el sentido peyorativo de la palabra. Los consumidores se convierten en seres sustituibles ya que sus intereses, sus acciones e incluso la

¹⁶ El adjetivo que se utiliza en referencia a como lo descrito hasta ahora, sobre los procesos de la industria cultural, se acopla a una de las acepciones de la Rae de la palabra prostitución “Deshonrar o degradar algo o a alguien abusando con baja de ellos para obtener un beneficio” (Recuperado de <https://dle.rae.es/prostitucion>).

forma como deben reaccionar está prefigurada por la mano invisible del monopolio cultural. En aras de la diversión, debemos acoplarnos a ciertos modelos específicos carentes de personalidad. Este aspecto también es expuesto y analizado de forma más extensa por Baudrillard.

Para el francés, el eje central de la sociedad del consumo es la creación de diferencias mediante el intercambio de signos, diferencias que se hacen patentes en aspectos como el estatus social. Ante esto, conviene preguntarse: ¿cuál es la función de las diferencias? ¿En qué sentido mediante la diferenciación se cumple el objetivo de la sociedad del consumo? ¿Cómo se compagina esta tesis con los postulados de Adorno sobre la despersonalización? Baudrillard clarifica está aparente aporía se encuentra que las diferencias creadas por el consumo se basan en la pérdida de las verdaderas diferencias para la consecución de la homogeneización de la población. Es decir, los humanos son contradictorios por naturaleza debido a sus inherentes diferencias; el sistema se deshace de estas contradicciones junto a los gustos, para sustituirlas con “diferencias” artificiales que son de la misma índole que las necesidades que también crea. El ser humano en la sociedad de consumo cree que es diferente, cuando en realidad su conducta y varios aspectos de su personalidad se encuentran compaginados con ciertos moldes estructurales que funcionan como piedra angular del sistema para la creación de seres “diferentes”. La única diferencia específica es que están ajustados en moldes distintos. En resumen, la tecnoestructura¹⁷ reemplaza las contradicciones, a la verdadera diferencia, por unas condiciones artificiales que cumplen el rol de condicionar al sujeto y alinearlos a ciertos modelos preestablecidos de comportamiento y personalidad.

¹⁷ Este concepto es usado por Baudrillard (2009 [1970]) como sinónimo de sociedad de consumo. Refiriéndose específicamente a las técnicas de la sociedad de consumo para crear necesidades artificiales y tener un control psicológico sobre los individuos.

La personalización responde a la misma lógica: es contemporánea de la naturalización, la funcionalización, la culturalización, etc. El proceso general puede definirse históricamente: es la concentración monopolista industrial que, aboliendo las diferencias reales que existen entre los hombres, homogeneizando a las personas y los productos, inaugura simultáneamente el reinado de la diferenciación. Lo que sucede es de algún modo semejante a lo que se observa en los movimientos religiosos y sociales: las iglesias y las instituciones se establecen sobre el reflujo de su impulso original. En el caso que nos ocupa, el culto de la diferencia se funda en la pérdida de las diferencias. (Baudrillard, 2009 [1970], p.96)

Damos cierre a este apartado, realizando una síntesis de lo definido hasta el momento. Hemos apreciado que Adorno realiza una crítica estructural a la industria cultural desde varias aristas; patentado que, mediante técnicas y mecanismos, como la homogeneización y la despersonalización, causan una afectación en el individuo desde una perspectiva psicológica y político-social. Al mismo tiempo, se mostró que una utilización específica del concepto de mimesis es clave en la génesis de la sociedad de consumo. Conviene recordar que el cómic se ve inmerso en esta discusión al ser uno de los principales “medios” utilizados por la tecnoestructura. Entendida la posición sobre el cómic de esta tradición filosófica, resulta conveniente traer a colación otras perspectivas académicas sobre el noveno arte, que nos permitan tejer una conversación y definir una postura sobre la capacidad del cómic de ser un medio de contenido filosófico y de carácter pedagógico.

1.2 pop-modernidad

En el apartado anterior se ha apreciado una radiografía de la sociedad de consumo que define nuestro mundo moderno y el cómo esta surge gracias a los aparatos de control de la industria cultural, pero un concepto dejado de lado y que es omnipresente en la exploración del alemán, es la noción de cultura de masas. Si bien esta idea no recibe una definición tácita, la conjunción de las palabras que la conforman junto a la utilización que el oriundo de *Frankfurt* hace del mismo, nos permite acercarnos a su definición; se refiere a la apropiación que hacen los seres homogéneos y sustituibles «la masa» de los bienes y servicios producidos por la industria cultural.

La pseudoindividualidad constituye la premisa indispensable del control y de la neutralización de lo trágico: sólo gracias a que los individuos no son en efecto tales, sino simples puntos de cruce de las tendencias del universal, es posible reabsorberlos íntegramente en la universalidad.

La cultura de masas desvela así el carácter ficticio que la forma del individuo ha tenido siempre en la época burguesa, y su error consiste solamente en vanagloriarse de esta turbia armonía entre universal y particular. (Adorno y Horkheimer, 1998 [1944/1947], p. 199-200)

Es un concepto crítico que representa el estadio ulterior de la sociedad de consumo, la máxima instalación del sistema capitalista en una población totalmente manipulada y enajenada. Desde esta perspectiva, es sencillo comprender la diatriba constante de la teoría crítica frente a esta idea y todos los estadios que la conforman, sin embargo, diversos autores han criticado la visión “apocalíptica” que Adorno y la escuela de *Frankfurt*¹⁸ hace de este concepto, e incluso lo

¹⁸ Eco (1984 [1968]) señala a la Escuela de *Frankfurt* como un referente importante de la postura apocalíptica, esto puede entenderse como una alusión a la tradición instaurada por Adorno con su crítica a la industria cultural. “Merece la pena, sin embargo, recordar la ascendencia histórica de esta contraposición maniquea entre la soledad, la lucidez del intelectual y la torpeza del hombre masa. Raíces que no se encuentran en *La rebelión de las masas*(...) sino en la polémica de aquellos que de un tiempo a esta parte estamos habituados a recordar como “Bruno Bauer y consortes”(…) Entiéndase bien, no queremos negar a nadie el derecho a elaborar una oposición entre el Espíritu y la Masa (...) únicamente sostenemos que es útil que se aclaren las ascendencias y se ilumine el lugar histórico de una

han revisado y resignificado. En este conjunto de autores conviene destacar la presencia del semiólogo de la cultura Umberto Eco, quien en su libro *Apocalípticos e integrados* realiza una revisión extensa de las posturas predominantes sobre esta discusión, destacando y criticando ideas y conceptos de dichas posiciones con el objetivo de presentar una perspectiva diferente del debate de la cultura de masas.

Es profundamente injusto encasillar las actitudes humanas —con todas sus variedades y todos sus matices— en dos conceptos genéricos y polémicos como son "apocalíptico" e "integrado". Ciertas cosas se hacen porque la intitulación de un libro tiene sus exigencias (se trata, como veremos, de industria cultural, pero intentaremos especificar también que este término tiene aquí el significado más "descongestionado" posible (...) y para definir aquello que no se quisiera hacer, resulta cómodo tipificar en extremo una serie de elecciones culturales, que naturalmente se prestan a ser analizadas con mayor concreción y serenidad. (...) Por otra parte, reprochamos precisamente a los que definimos como apocalípticos o como integrados el hecho de haber difundido igual cantidad de conceptos genéricos —"conceptos fetiche"— y de haberlos utilizado como cabeza de turco en polémicas estériles o en operaciones mercantiles de las que diariamente todos nos nutrimos. (Eco, 1984 [1968] p. 11)

Si entendemos la cultura desde un carácter aristócrata, señala Eco, implicaría que es un proceso de cultivación y preparación "intelectual" que conlleva a la separación del culto de la muchedumbre. Para una persona con este pensamiento, la posibilidad de una cultura hecha a la medida de todos, con la capacidad de ser entendida por todos es una aberración. La cultura de masas sería en este caso una anticultura, una pérdida de los valores culturales sempiternos. Esta

polémica a la que el advenimiento macroscópico de la sociedad de masas debía prestar nuevo vigor. Buena parte de las formulaciones pseudomarxistas de la escuela de Frankfurt, por ejemplo, delatan su parentesco con la ideología de la "sagrada familia baueriana" (21-22)

caída de la cultura no es considerada por este sector como un hecho pasajero, por el contrario acusan que la cultura de masas pretende acabar con los pocos hombres de cultura “auténticos” que aún existen. El italiano cataloga como apocalípticos a los que se adhieren a esta línea de pensamiento. En palabras de Eco (1984 [1968]) "el hombre de cultura (último superviviente de la prehistoria, destinado a la extinción) no puede más que expresarse en términos de Apocalipsis." (p.12).

Por otro lado, están los que ven la cultura de masas como un aspecto "positivo", puesto que nos encontramos en una época en la que el cine, la radio, la televisión y el cómic están al alcance de todos, creando espacios de recepción cultural para la masa. Espacios de los que anteriormente carecían, a esto se suma el "ablandamiento" consciente de algunos conceptos culturales que hacen estos medios, para facilitar la comprensión y aprehensión del vulgo de estos valores culturales. Un periodo de ampliación cultural inédito que está conformando nuevas formas de entender el arte y la cultura desde lo popular. Según el italiano, este grupo se denomina “integrados”, y, desde el principio, recalca una breve crítica acerca de ellos: tienden a olvidar que esta nueva era cultural viene diseñada desde "arriba" para los consumidores indefensos del pueblo (cfr. Eco, 1984 [1968], p. 12).

Aclarado lo anterior, el italiano inicia su exposición especificando que concibe ambas posturas como dos caras de la misma moneda y se aleja de la idea de que son instancias dispares de abordar el problema. Posición que mantiene a lo largo del libro y es clave para entender sus diferentes consideraciones:

¿Hasta qué punto no nos hallamos ante dos vertientes de un mismo problema, y hasta qué punto los textos apocalípticos no representan el producto más sofisticado que se ofrece al consumo de masas? En tal caso, la fórmula "apocalípticos e integrados" no plantearía la oposición entre dos

actitudes (y ambos términos no tendrían valor substantivo) sino la predicación de dos adjetivos complementarios, adaptables a los mismos productores de una "crítica popular de la cultura popular". (Eco, 1984 [1968], p.12)

Con esta cita, se explicita la metodología que seguirá el italiano en su exposición teórica. Fiel a su idea de ver ambas posiciones como un solo referente teórico, y no como posturas separados sin un nexo común, realiza un ejercicio en el que muestra en detalle los principales referentes de ambas perspectivas, para entablar una conversación en torno a su semejanza y diferencia. Es evidente que el semiólogo considera que las dos visiones se enfrascan en un error conceptual similar. El italiano da inicio al análisis particular de las posturas con las siguientes palabras:

“Al tipo apocalíptico recalcitrante se deben algunos conceptos fetiche. Y los conceptos fetiche tienen la particularidad de obstaculizar el discurso” (Eco, 1984 [1968], p.16). Con esta afirmación da inicio el semiólogo a sus consideraciones sobre la postura apocalíptica. Entre los conceptos “fetichistas” señalados por el italiano, se encuentra el de industria cultural, al que considera un oxímoron; puesto que la cultura refiere a una especie de sensibilidad del alma que no mantiene relación con la noción de industria, que obedece más bien a ideas como objetos prefabricados, circulación de mercancía y consumo. Pero a pesar de mostrarse distante de esta concepción se mantiene fiel a su posición de semiólogo de la cultura, y se adentra en las definiciones establecidas por Adorno para ubicar históricamente el nacimiento de la industria cultural moderna¹⁹. Hecho este ejercicio, Eco establece unas características principales que nos

¹⁹ Eco (1984[1968]) tasa este origen a finales del medievo, usando como referente la comercialización en masa de las primeras biblias “Una biblia que se reproduce en varias copias cuesta menos y puede llegar a más personas. ¿Una biblia que se vende a más personas, no será acaso una biblia menor? (...) Por otra parte, el factor externo (capacidad de difusión y precio) influye también sobre la naturaleza del producto: el dibujo se adaptará a la comprensión de un público más vasto, pero menos ilustrado. ¿No será más apropiado unir el dibujo al texto con un juego de compaginación que nos recuerda el cómic? La biblia *pauperum* comienza a sujetarse a una condición que alguien,

permiten entender la industria cultural como un sistema de condicionamientos permanentes que nos convierte a todos en semejantes, y nos obliga a aceptar estos condicionamientos en pro de poder comunicarnos y relacionarnos los unos con los otros. Definición que enriquece lo ya dicho por Adorno y Baudrillard.

Entendido esto, el semiólogo nos dice que esta red de condicionamientos de la industria cultural conlleva a establecer una nueva definición del concepto de cultura. Si bien el italiano concuerda que debe haber una reformulación, se muestra reacio a aceptar la noción de “cultura de masas” por considerarlo imprecisa. Para considerar este asunto, señala que es pertinente equiparar la noción de cultura de masas con las definiciones culturales que se basan en características antropológicas de culturas específicas como, por ejemplo, la idea de cultura *Wayuu*. Considera que al hacer este símil podemos entender la cultura de masas como un momento histórico preciso con unos fenómenos característicos, que nos permiten tener una mayor precisión al momento de analizarla. Aclarado esto, afirma que al igual que como se estudian momentos históricos pasados, este debe ser afrontado con el mismo rasero teniendo en cuenta que la principal interrogante no es como volver al estado anterior sino como estos condicionamientos afecta al hombre y, como esto necesariamente lleva a plantear una nueva relación entre el hombre y el sistema de condicionamientos. En palabra de Eco (1984[1968]) “un hombre no liberado de la máquina pero libre en relación a la máquina” (p.20-21).

Este objetivo teórico establecido por el italiano es el que determina su separación de la postura apocalíptica señalada por los francfortianos, pues piensa que estos enfocan mal el concepto de cultura de masas y el modo como se acercan a esta; máxime que su postura respecto a

siglos después, atribuirá a los modernos medios de masas: la adecuación del gusto, y del lenguaje, a la capacidad receptiva media”. (p.16-17)

la posición de Adorno, localiza la crítica propuesta por el alemán en un lugar neutro, que no toma un partido en particular, sino que solo define los aspectos generalizables de su objeto de estudio, y esto se convierte en un factor de contradicción para el semiólogo. Este hecho lleva a Eco a declarar que el principal problema de esta postura es el siguiente: aparentemente utiliza un aparato conceptual exagerado para referirse a objetos que en última instancia parecen simples, como lo es una mera historieta. Sin embargo, si se entiende la importancia que estos objetos tienen dentro de la cosmovisión apocalíptica, entonces lo realmente criticable no es que les den relevancia, sino que realmente no hay una aproximación al objeto mismo de estudio, ni un análisis de su consumo. Los productos culturales que protagonizan sus teorías se ven reducidos a una mera etiqueta singular que se usa indiscriminadamente, sin haber una verdadera reflexión de fondo sobre las características de estos objetos.

Esto se ejemplifica con el cómic, somos conscientes que el cómic se engloba dentro del conjunto de productos que conforman la industria cultural, pero salvo mínimas menciones puntuales nunca es abordado singularmente por Adorno, situación que se repite con otros productos culturales. A raíz de este hecho es que el italiano considera que tanto los integrados como los apocalípticos son posturas que recaen en las mismas fallas y por eso pueden analizarse como distintas aristas de un mismo problema: la reducción de sus objetos de estudio a conceptos fetichistas que son vacíos de contenido, y que producen, en consecuencia, una pérdida objetiva de validez en ambas posiciones.

La existencia de una categoría de operadores culturales que producen para las masas, utilizando en realidad a las masas para fines de propio lucro en lugar de ofrecerles realizaciones de experiencia crítica, es un hecho evidente. Y la operación cultural debe enjuiciarse de acuerdo con las intenciones que exterioriza y por la forma en que estructura sus mensajes. Pero, al juzgar

estos fenómenos, el apocalíptico (que nos ayuda a hacerlo), debe siempre oponer la única decisión que él no acepta, la misma que Marx oponía a los teóricos de la masa: "Si el hombre es formado por las circunstancias, las circunstancias deben volverse humanas". (Eco, 1984 [1968], p.24)

Lo establecido hasta aquí nos permite entender que para la consecución de los objetivos teóricos de este proyecto de grado debe tenerse en consideración las recomendaciones de Eco, para evitar caer en el reduccionismo que le atribuye a lo expuesto por Adorno. Para cumplir esto, debemos acercarnos al cómic y estudiarlo a partir del aparato conceptual establecido a lo largo de este proyecto. Con esto en mente, resulta conveniente traer a colación al filólogo estadounidense Andreas Huyssen, quien realiza un análisis de la novela gráfica *Maus* a partir de una crítica del concepto de *Bilderverbot* propuesto por Adorno, que, en su momento, fue clave para entender la noción del alemán de homogeneidad cultural. Bajo la premisa de que la utilización de *la mimesis* que realiza el cómic invalida las preocupaciones teóricas que Adorno venía en el noveno arte. Recurrir a Huyssen en la exposición de nuestro asunto, permite, por un lado, traer el cómic a la discusión teórica, generando una conversación entre el noveno arte y una de las principales críticas en las que se enfocó el alemán. Y por el otro, alejarnos del reduccionismo criticado por el italiano y adentrarnos propiamente en el objeto de estudio de esta investigación: el cómic.

En el período transcurrido entre 1980 y 1991, el dibujante estadounidense Art Spiegelman publicó *Maus* su *magnum opus*. Novela gráfica que es considerada una de las más célebres y relevantes obras en el campo del noveno arte, reconocida por la crítica y el público, siendo hasta la fecha el único cómic que ha ganado un premio Pulitzer²⁰. La historia nos narra una serie de

²⁰ Los premios Pulitzer son una entrega anual que galardona logros en los campos de periodismo, literatura y composición musical. Siendo considerados los premios más prestigiosos en estas áreas entregados en Estados Unidos

entrevistas entre el mismo autor y su padre, un sobreviviente del holocausto, con el objetivo de usar las memorias de su padre para la creación de un libro. La trama se entrecruza entre dos periodos temporales: el pasado que relata los recuerdos de Vladek Spiegelman y su paso por los campos de concentración, y el presente que narra la construcción de la memoria y los problemas inherente al legado de sus padres, y que padece Art en la construcción del libro. La característica principal del tebeo es que los personajes están representados como animales antropomórficos: los judíos son dibujados como ratones y los alemanes como gatos. A raíz de los temas tratados y el cómo son tratados en este cómic, y en conjunción con la idea de *Bilderverbot* desarrollada por Adorno, el filólogo Andreas Huyssen (2000) escribió el ensayo *Of mice and mimesis*, que versa sobre la relación entre el concepto de *mimesis* del pensador alemán y la utilización de este dentro de la obra de Spiegelman.

En primera instancia, el filólogo expresa la paradoja del *Bilderverbot*. Si bien desde una perspectiva académica lo expuesto por Adorno tuvo respaldo, la industria cultural no tuvo reparo en realizar representaciones del holocausto en múltiples ocasiones, lo cual suscita una aporía para Huyssen. Por un lado, las nuevas generaciones no comparten el paradigma de la prohibición de imágenes del holocausto, pero al mismo tiempo hay una creciente crítica y rechazo a este tipo de *mimesis* habituales dentro de la cultura popular. Huyssen establece que esta dicotomía se resuelve ante una nueva forma de abordar la *mimesis*, propia de esta nueva generación que creció con las imágenes prohibidas. Ya la discusión no debe partir sobre si se debe vetar un hecho histórico específico, sino cuál debe ser la forma correcta de representación de dicho suceso.

Como fuerte partidario de la necesidad de una memoria colectiva para el resarcimiento de las víctimas y la construcción de un legado, Huyssen se muestra desde principio a favor de la *mimesis* de traumas histórico como el holocausto, pero enfatizando la necesidad de una imitación que no recaiga en una estatización y romantización de lo acontecido. Para el filólogo la novela

gráfica de *Maus* es un ejemplo fidedigno de cómo debe acercarse y representar un hecho histórico de tanta trascendencia e impacto social como el holocausto nazi. Aclarado esto, procede a especificar la utilización del concepto de *mimesis* dentro del cómic, que justifica sus afirmaciones sobre *Maus* y que demuestra que en ningún momento Spiegelman entra en el terreno peyorativo que describió Adorno.

Huyssen patentiza la existencia de una *mimesis* que supera los límites de la comunicación lingüística y que se halla en silencios, gestos o hábitos. Se trata de representaciones físicas producto de un trauma pasado que incluso rompe con las barreras del tiempo y del espacio; es la expresión de una *mimesis* heredada. Este concepto rige las representaciones presentes en *Maus*, según el filólogo, usando como ejemplo el trauma de la pérdida de la madre de Art que es detonante dentro de la narrativa para el comienzo de las entrevistas con su padre, y que en últimas es una pérdida que los une a ambos en el intento de un exorcismo mutuo. En medio del desarrollo de los acontecimientos la historia es interrumpida por un ejército de meta mimética, cuando Art introduce en la novela unas páginas pertenecientes a un cómic independiente – *prisoner of the hell planet*– que realizó tiempo atrás posterior a la pérdida de su madre. Consiste en una estrategia narrativa que rompe la tónica de la novela en varios niveles. Por un lado, dentro de ese micro relato los personajes son mostrados como humanos acto que parece ser ignorado por los personajes en su versión animalesca. A su vez se aprecia el síndrome del superviviente que padece Art, al haber perdido a su madre por los acontecimientos del holocausto que son distantes y a la vez forman parte de él. Este apartado se nos presenta como una fidedigna representación de la memoria traumática, la necesidad de una catarsis y el vínculo mimético del padecimiento físico que sostuvo el lingüista.

La decisión de representar a los personajes como animales, particularmente a los judíos cómo ratones, fue bastante criticada por ciertos sectores que consideraron que Spiegelman

cometió el error de seguir representando los estereotipos nazis de equiparar los judíos con roedores. Sin embargo, Huyssen da una interpretación distinta de este hecho en el siguiente sentido: la *mimesis* en tanto imitación nunca podrá ser igual a aquellos que quiere reflejar pues está condenada a ser hecha de forma materialmente distinta, en la que lo diferente se constituye en un espacio para la subversión y la resignificación de símbolos. Cuando Spiegelman retoma el imaginario colectivo del judío como ratón, pero esta vez representándolos como seres con pensamientos, sentimientos y vulnerabilidades iguales a las de cualquier ser humano, logra superar ese prejuicio nazi y otorga una nueva significación a esta *mimesis*, al tiempo que nos hace consciente del objetivo humillante que estas representaciones tenían en primer lugar. Bajo esta perspectiva es notorio que la *mimesis* nos hace conscientes de cosas que nos eran ajenas, hecho que sin duda se concatena con los atributos que Adorno le atribuía a la *mimesis*. Por otro lado, debe entenderse esta decisión artística como una forma de superar la prohibición de imágenes sin caer en la romantización descrita por Adorno. El hecho de que los personajes sean animales nos ayuda a despejarnos de la representación del holocausto como una normalización de los actos atroces cometidos por los alemanes, pero al mismo tiempo transmite la suficiente sensibilidad en su apartado gráfico para ser relevante en los sentimientos del lector.

Cerramos la exposición de Huyssen, recalcando la importancia de sus conclusiones en este proyecto de grado. El análisis realizado por el filólogo atentó directamente contra el concepto adorniano de homogeneización, piedra angular de la crítica a la industria cultural. Huyssen demuestra que el noveno arte es capaz de evitar el proceso de homogeneización de la razón, descrito por el alemán, que conlleva a la enajenación. Además, probó que el cómic puede subvertir las ideas del pensador de *Frankfurt*. Esto debido a que la forma en que Spiegelman utiliza el concepto de *mimesis* en su cómic concuerda con la postura del alemán, de ver en la *mimesis* un componente político que nos permite ser conscientes de situaciones susceptibles de

crítica. Como bien recalco el americano, *Maus* resignifica los estereotipos de los judíos creando nuevas lecturas y patentiza el carácter prejuicioso que contenían estas ideas xenófobas.

Ahora bien, debe especificarse que lo más relevante de la postura académica de Huyssen es su concatenación con los pensamientos de Eco sobre cómo acercarse a estos productos culturales. El semiólogo era consciente que el lenguaje de estos productos, y del comic particularmente, suscitaba una serie de investigaciones académicas que podían aportar nuevas luces sobre la discusión del valor cultural de estos objetos, pero la reticencia de los críticos no permitió explorar este potencial investigativo.

Con todo lo antedicho se proponen una serie de investigaciones posibles (cada una de las cuales podría constituir tema para un seminario universitario), mediante las cuales se podrían aportar elementos de discusión a un debate sobre la cultura de masas que tuviese en cuenta sus medios expresivos, la forma en que se utilizan, el modo en que se disfrutan, el contexto cultural en que quedan inseridos, el trasfondo político o social que les otorga carácter y función. (Eco, 1984 [1968], p.78)

El hecho de que el italiano considere pertinente estudiar el lenguaje de los productos culturales, siembra dudas sobre su posición en la dicotomía apocalíptico/integrado. Si bien se muestra crítico con aspectos de ambas posturas, es notorio que tiende a decantarse más con el lado integrado. Pero, destaca en todo momento que la principal falencia de esta categoría es que se centra en las cualidades positivas de la cultura de masas que olvidan que está se encuentra inmersa en un contexto económico capitalista que se rige por la oferta, la demanda y la riqueza de los que poseen los medios de producción. A pesar de esto, Eco es enfático en decir que este hecho no implica que la cultura de masas *per se* sea negativa, sino que es manejada por las manos equivocadas. “El error de los apocalíptico-aristocráticos consiste en pensar que la cultura de

masas es radicalmente mala precisamente porque es un hecho industrial, y que hoy es posible proporcionar cultura que se sustraiga al condicionamiento industrial” (Eco, 1984 [1968], p.58). Para el semiólogo, la resolución de este problema recae en la figura del hombre de cultura²¹. Un concepto planteado por el italiano que hace referencia al individuo que debe mediar para convertir a estos productos de la masa en verdaderos vehículos de valores culturales (cfr. Eco, 1984 [1968]). A esta figura se vincula a los académicos que se destacan por su amplio conocimiento cultural, como podría ser el caso del mismo Adorno, pero nuevamente la reticencia de estos pensadores y su paradigma de neutralidad en la comprensión del ejercicio crítico, se ha convertido en un impedimento para la reestructuración de la industria cultural.

Negar que una suma de pequeños hechos, debidos a la iniciativa humana, puedan modificar la naturaleza de un sistema, significa negar la misma posibilidad de alternativas revolucionarias, que se manifiestan sólo en un momento dado a consecuencia de la presión de hechos infinitesimales, cuya agrupación (incluso puramente cuantitativa) estalla en una modificación cualitativa. (Eco, 1984 [1968], p.60)

Entendida la postura de Eco sobre el tema tratado, resulta conveniente traer a colación sus consideraciones sobre el concepto de cultura de masas. Como se ha dicho, el italiano no considera pertinente este título por ser un juego de palabras inconexos, pero ve necesario la consecución de un nuevo rótulo que defina apropiadamente este fenómeno. Para dar respuesta a

²¹ Eco (1984 [1968]) no es preciso para dar una definición concreta de esta noción, pero ejemplifica cual es la función del hombre de cultural en otras “industrias culturales” para enfatizar los cambios estructurales de carácter positivo que puede suscitar estar figura “La fabricación de libros se ha convertido en un hecho industrial, sometido a todas las reglas de producción y de consumo. De ahí derivan una serie de fenómenos (...) Pero la industria editorial se distingue de la de dentífricos en lo siguiente: se insertan en ella hombres de cultura, para los que la finalidad primera (en los casos mejores) no es la producción de un libro para la venta, sino la producción de valores para la difusión de los cuales es el libro el instrumento más idóneo. Esto significa que (...) junto a "productores de objetos de consumo cultural", operan "productores de cultura" que aceptan el sistema de la industria del libro para fines que la desbordan” (p. 59).

esto, el semiólogo propone el concepto de *mass media* explicando que se refiere a la descripción del sistema industrializado que da origen a la masificación: “una producción intensiva de mensajes a chorro continuo, elaborados industrialmente en serie y transmitidos según los canales comerciales de un consumo regido por la ley de oferta y demanda” (Eco, 1984 [1968], p.34). En este sentido, la noción de cultura de masas deja de lado la crítica del individuo como ser sustituible, para enfocarse en esos medios masivos que conforman nuestra coetaneidad, que permean cada aspecto de la vida social y se encarga de la afectación psicológica del ser humano. Debido a la distancia temporal entre el alemán y el italiano es posible conjeturar que este cambio de concepción se debió al cada vez más omnipresente papel de los medios en el periodo temporal del semiólogo. Precisamente, este término resulta más útil para abordar fenómenos contemporáneos como el internet que llevaron a los medios de masas clásicos a un nuevo estadio de alcance, afectación y control.

Este nuevo título usado por el italiano es clave para acercarse al problema de la industria cultural, pero resulta conveniente destacar que el tiempo y el argot contemporáneo se encargaron de dar un nuevo rotulo a este fenómeno: cultural popular. Para efectos prácticos vivimos inmersos en una pop-modernidad²², en la que los medios masivos se ven subyugados por el ente rector de lo pop, que marca lo que se consume en todo ámbito. En palabras de la filósofa colombiana, Catalina Ruiz Navarro (2009) “entiendo por “pop” una estética, un medio y un lenguaje que parten de referencias visuales de lo popular y tienen un impacto masivo” (p.552).

Con base en esta definición entendemos que el pop no se refiere meramente a los medios masivos

²² Este concepto, de cuño propio, se refiere a la forma en que el fenómeno de la cultura pop afecta las relaciones de consumo en nuestro mundo contemporáneo, globalizado e interconectado. Ruiz Navarro (2009) enfatiza este nuevo tipo de relación, haciendo un símil con el concepto de “meme” del biólogo Richards Dawkins “Un meme fue una unidad de transmisión cultural o de imitación, como una especie de “gen” intangible y cultural. Los memes se propagan en nuestra cultura a través de difusores como instituciones, los medios de comunicación, por supuesto las redes sociales o las personas” (p. 555).

o a la pérdida del individuo, sino a la trascendencia de los productos para conformarse en esferas de sentido que parten de una estética reconocible para después propagarse masivamente hasta que se conforma como una identidad cultural.

Ruiz Navarro establece en su libro *Las mujeres que luchan se encuentran: manual de feminismo pop latinoamericano* (2009) el concepto de un feminismo pop. Entendiendo por esto, una propuesta teórica feminista que se apropie de la estética cultural predominante, para que las ideas del feminismo impacten de forma masiva mediante el mismo proceso de la *mass media*. “El machismo en la cultura popular se combate llevando las ideas del feminismo a esa misma cultura” (Ruiz Navarro, p.555). Lo pertinente de la propuesta de la colombiana es la conexión que teje con lo dicho por Eco, lo hecho por Huyssen y el objetivo de esta tesis. La filósofa al apropiarse del lenguaje de la pop-modernidad en pro de un proyecto divulgativo, cumple lo pautado por el italiano de acercarse al idioma de estos medios para dar luz a nuevos significados. Recordando que el semiólogo consideraba que el problema que adornaba a la cultura de masas no es su existencia *per se*, sino el cómo era utilizada por los amos de los medios de producción. Este proyecto del feminismo pop nos permite darle otra perspectiva al ensayo sobre el cómic de Huyssen. Sin utilizar la terminología de la colombiana se vincula con los planteamientos de Ruiz Navarro al acercarse directamente a lo popular (el cómic), y apropiarse con ello de su estética, y el logro de una masificación de un conjunto de ideas y conceptos con un claro carácter de aprendizaje. Esta serie de ideas conexas abre la puerta a dos posibilidades fundamentales en este trabajo. Por un lado, un proyecto a futuro de desarrollar una filosofía pop que busque apropiarse del lenguaje de este medio para enseñar y, por el otro concretamente nos muestra la factibilidad de la hipótesis de esta tesis: que exista un cómic qué, a pesar de ser parte de la industria cultural, contenga en sí elementos de carácter filosóficos, que puedan ser transmitidos.

Damos por finalizado el capítulo, sintetizado lo desarrollado en este apartado. El análisis conjunto de la posición de Eco y las ideas de Huyesen sobre el cómic patentizo que es menester estudiar directamente el noveno arte para probar la validez de nuestra hipótesis investigativa, y así evitar caer en el reduccionismo teórico de Adorno y Horkheimer. Por ende, el siguiente capítulo estará centrando en el examen de una historieta a partir del lenguaje conceptual definido, con el objetivo de demostrar la capacidad pedagógica y filosófica que puede presentar este medio, y que de modo particular en este proyecto se aproxima a la novela gráfica *Watchmen*.

Capítulo 2: *Who watches the watchmen?*

*2.1 The Times They Are a-Changin*²³

En los meses transcurridos desde septiembre de 1986 a octubre de 1987, el guionista Alan Moore y el dibujante Dave Gibbons publicaron la novela gráfica *Watchmen* para la editorial *DC Comics*. Los resultados teóricos del capítulo precedente nos invitan a adentrarnos en el campo del análisis del noveno arte, para probar de forma fidedigna la hipótesis de este proyecto de investigación –demostrar que el cómic es un medio capaz de transmitir de forma pedagógica contenido filosófico. Con este objetivo metodológico en mente, *Watchmen*, será el cómic elegido para la ejecución del estudio propuesto. En este sentido, se realizará una introducción formal a la novela, destacando su génesis y sus características para, acto seguido, adentrarse en la indagación de esta. Por la naturaleza de la estructura del cómic, el examen estará dividido en dos puntos

²³ El título presente refiere al nombre de una canción de Bob Dylan (1964). La relación entre la música de Dylan y la obra de Moore tiene varias aristas: por un lado, inspiró a Moore quien usa canciones de Dylan como epígrafes tanto en el primer como en el último capítulo de la novela. A su vez, la canción aquí citada funciona como apertura de los títulos de crédito de la adaptación cinematográfica de *Watchmen*. Consideramos pertinente retomar el título por la forma en que la canción representa de forma nostálgica el paso del tiempo, lo cual se ve representado en la noción de la pérdida de la identidad del héroe dentro de la trama de *Watchmen*.

centrales: por un lado, lo referente a la trama principal y por el otro, lo relacionado a los arcos argumentales de los personajes.

Moore, que en la década de los ochenta ya era un guionista con varios trabajos reconocidos en el campo del noveno arte²⁴, deseaba escribir una obra del género de superhéroes que permitiera cambiar el paradigma vigente de considerar estas historias como infantiles y con poco valor narrativo, en sus propias palabras, se busca la creación de “*Una Moby dick de superhéroes; algo que tuviera ese tipo de peso, ese tipo de densidad*” (Eno, Vincent y El Csawza, 1998)²⁵. Bajo esta premisa realizó una propuesta que se centraba en la muerte de un superhéroe reconocido y su consecuente investigación. Para ello propuso utilizar los personajes de *Charlton Comics*²⁶, editorial que había sido adquirida recientemente por *DC Comics*. Sin embargo, la obra de Moore implicaba la muerte de varios de estos personajes, hecho que estaba en contravía con las decisiones comerciales de *DC* que esperaba utilizar a estos superhéroes para generar ganancias y recuperar lo invertido en su compra. El editor Dick Giordano le sugirió a Moore crear personajes originales, consejo que aceptó y con la ayuda de Gibbons²⁷ dio luz a los nuevos personajes. El trabajo con material original le permitió a Moore centrarse en los temas que quería tratar, sin tener que enfocarse en otros aspectos propios que implica la consideración

²⁴ Anterior a la publicación de *Watchmen*, Moore ya había publicado las siguientes obras que había adquirido reconocimiento de crítica y público: *V for Vendetta*, *Miracleman*, *Swamp thing*, y *For the man who has everything*.

²⁵ Traducido del inglés al español realizada por el autor de este trabajo

²⁶ *Charlton Comics* fue una editorial de material gráfico que existió entre 1945-1986. Entre sus creaciones principales se encuentran *Blue Beetle*, *Captain Atom*, y *The question*. A finales de la década de los ochenta las malas ventas la llevaron a la bancarrota, y la mayoría de su propiedad intelectual fue adquirida por *DC Comics*.

²⁷ Dave Gibbons es un reconocido dibujante británico. Famoso por colaboración con Alan Moore en *Watchmen* y *For the man who has everything*. También ha sido como dibujante asiduo de *Green Lanter*

de personajes preestablecidos tales como la continuidad editorial o la coherencia argumentativa; situaciones que pudieron haber lastrado el potencial crítico que caracteriza a la novela gráfica.

En la década de los ochenta el cómic se presentaba como uno de los *mass media* mayormente establecidos en la sociedad americana; sin embargo, tendía a ser considerada un practica inferior de poco valor artístico –salvo contadas excepciones– y, en ese sentido, las historietas publicadas en las editoriales *mainstream* de ese periodo histórico cumplían a cabalidad con esa percepción²⁸. En esa década, una serie de arte secuencial²⁹ diverso que va desde *The Dark Knight Returns* de Frank Miller hasta la irrupción del manga japonés³⁰, llevó a un cambio de paradigma respecto a la percepción del alcance y las capacidades narrativas y artísticas de este medio. En esta tradición revolucionaria se inscribe *Watchmen*, la cual es una novela que marca un antes y después en términos de su tematización, la caracterización de personajes y la utilización del medio.

Moore se aleja de la visión optimista e inocente de héroes como *Superman* o *Spiderman*, insignias de las principales editoriales de cómic, para presentarnos una historia que busca constantemente una deconstrucción de la figura del superhéroe. Esta idea central se aborda desde diferentes perspectivas, como, por ejemplo, desde el aspecto psicológico de una persona que

²⁸ Para los ochenta la media de los de los lectores de Marvel y DC había crecido dejando atrás la niñez, lo que motivó a las editoriales a experimentar con historias más adultas. En este contexto acontece la revolución del cómic encabezada por tres autores: Frank Miller, Art Spiegelman y Alan Moore. Gracias a sus obras el cómic llamó la atención general, demostrando que era un medio que funcionaba como vehículo para reflexiones adultas y que incluso en el lado *mainstream* de la industria había cabida para la voz del autor. Cfr. Vilches (2014)

²⁹ Will Eisner fue un pionero en el campo de la teoría del cómic, pues propuso que la historieta es un arte secuencial, lo cual se constituyó en una de las primeras definiciones dadas sobre el medio. Aunque actualmente se considera obsoleta. (McCloud, 1993, p.12)

³⁰ En los ochenta el manga experimentó un fuerte boom en ventas, lo que consolidó a las creaciones de varias series anime que empezaron a ser exportadas a Europa y América teniendo excelentes resultados. Esto contribuyó a que el manga se abriese paso en el mercado del cómic occidental. Cfr. Vilches (2014)

decide tomar justicia por mano propia o los aspectos políticos de una decisión como esta sobre instituciones como la policía, y preguntas de índole filosóficas sobre el nexo moral que implica el hecho de ser un vigilante. Esta última noción funge como principal motor del relato y se representa de varias maneras: a nivel simbólico la encontramos de forma continua como un grafiti, que es pintado como señal de protesta ante la existencia de estos justicieros; grafiti que reza *Who watches the watchmen*. En palabras de Moore:

Demasiados escritores optan por esa moralización del “pajarito”, en la que el público se sienta allí con el pico abierto y tú les haces tragar la moral regurgitada en su garganta. Los héroes ya no funcionan de esa manera [...] Lo que queríamos hacer era mostrar a todas estas personas, con verrugas y todo. Mostrando que incluso los peores tenían algo a su favor, y que incluso los mejores tenían sus defectos. (Eno, Vincent y El Csawza, 1998)³¹

Ahora bien, es conveniente destacar la relevancia que tiene la novela gráfica en nuestra contemporaneidad.³² A finales de 2019, la cadena de televisión HBO³³ estrenó una miniserie creada por Damon Lindelof³⁴, basada en la trama de *Watchmen*. Muchos la vieron como una secuela de los acontecimientos vistos en el cómic. El pasado mes de septiembre de 2020 la serie ganó varios premios Emmy³⁵ en las categorías de mejor serie y mejor guion, y a su vez fue destacada por la crítica y la comunidad negra estadounidense porque allí se reivindicaban los sucesos de la masacre racial de Tulsa de 1921 y se refleja el abuso policial que padece la

³¹ [traducción del inglés al español realizada por el autor de este trabajo].

³² Argumento pertinente para tomar la decisión de escoger a *Watchmen* como el cómic que se analizaría como recurso para probar la hipótesis del presente proyecto.

³³ Cadena de televisión que pertenece al mismo conglomerado dueño de DC comics, propietarios de los derechos de *Watchmen*.

³⁴ Guionista estadounidense conocido por crear las series *Lost* (2004-2010) y *The leftlovers* (2014-2017).

³⁵ Premios concedidos a trabajos televisivos, y son considerados los Oscar de la pantalla chica.

comunidad afroamericana en la actualidad³⁶. A este hecho, en sentido contrario, debe sumarse las recientes declaraciones dadas por Moore en las que cuestiona la hegemonía actual del cine de superhéroes “La mayoría de la gente equipara los cómics con las películas de superhéroes ahora. Eso agrega otra capa de dificultad para mí. Han arruinado el cine y también la cultura hasta cierto punto [...] Esto parece hablar de una especie de anhelo de escapar de las complejidades del mundo moderno y volver a una infancia nostálgica y recordada. Esto se ve peligroso, están infantilizando a la población” (Grater, 2020)³⁷. Comentarios que están acompañados por el cariz conflictivo que distingue al autor y que, en cierta forma, parecen ser incoherentes con el impacto social que ha tenido la adaptación televisiva de *Watchmen*. Precisamente por el hecho de que la obra representa dos perspectivas distintas sobre el papel social del cómic y sus derivados, se trata de un énfasis de la importancia que tiene el retorno a la obra original de *Watchmen* para formarse una opinión crítica sobre la capacidad filosófica que puede tener el noveno arte.

A continuación, se dará paso al análisis aclarando que nos centraremos en la trama, lo referente a los personajes se hallará en el siguiente apartado. *Watchmen* nos presenta un mundo alterno en el que una serie de vigilantes enmascarados decidieron tomarse la justicia por mano propia a partir de los años de las décadas de 1930 y 1940; un mundo en el que Estados Unidos ganó la guerra de Vietnam, y en el que el escándalo de *Watergate* no se descubrió y el presidente Nixon lleva tres periodos consecutivos de gobierno. La historia inicia el 12 de octubre de 1985

³⁶ A propósito, es conveniente leer este artículo de *The new yorker* que trata esta relación entre *Watchmen* y la reivindicación afroamericana. (Luckerson, 2019). Recuperado de: <https://www.google.com/amp/s/www.newyorker.com/culture/cultural-comment/the-great-achievement-of-watchmen-is-in-showing-how-black-americans-shape-history/amp>

³⁷ [traducción del inglés al español realizada por el autor de este trabajo].

con el asesinato de Edward Blake, un ex vigilante³⁸ que se encontraba trabajando para el gobierno americano. Este homicidio lleva a Rorschach, un vigilante proscrito, a realizar una investigación hipotética sobre un complot para asesinar a los ex enmascarados, pesquisa que desemboca en evitar un atentado terrorista que, en caso de realizarse, paradójicamente, evitaría el conflicto nuclear entre Estados Unidos y la Unión Soviética. Grosso modo la trama es simple, pero se complejiza cuando Moore y Gibbons presentan una narrativa no-lineal que intercala los avances de la trama con el trasfondo de los personajes y un alto componente simbólico. Esto se debe a una pretensión de Moore de contar la historia haciendo énfasis en todos los elementos narrativos que ofrece el medio del cómic para diferenciarlo de otros campos. Para ello la obra se ve cargada de paralelismos, sincronías gráficas, suplementos ficticios, interrupciones metanarrativas etc.

En la exposición sobre Adorno, se definieron dos conceptos fundamentales para entender su crítica al cómic: la homogeneización y la despersonalización. El desarrollo de los acontecimientos en el cómic patentiza que este no recae en estos problemas descritos por el pensador de *Frankfurt*. En relación con el proceso de homogeneización este es considerado de forma similar a *Maus* de Art Spiegelman. Moore presenta un mundo con dos capas diferenciadas: por un lado, una normalización de elementos “fantásticos” como vigilantes e individuos con poderes que fungen como separación ficcional del espectador, de forma análoga a la transformación de los personajes en animales en *Maus*. Por otro lado, este hecho viene acompañado de un tratamiento realista en lo referente a las dinámicas sociales y psicológicas de los personajes. En consecuencia, el mundo ficticio que enmarca la obra funciona como un

³⁸ En el universo del cómic, desde el año 77 los vigilantes se encuentran prohibidos por la ley Keene, salvo ciertas excepciones de personas que se les permitió trabajar para el gobierno.

catalizador que denota con mayor profundidad la psique de los personajes y la manera cómo el mundo reacciona respecto a estos. Por ejemplo, la existencia de vigilantes viene acompañada por una serie de estallidos sociales adversos a esta situación que se enmarcan en el miedo que sienten los ciudadanos en el sentido de que haya individuos que están por encima de la ley y que, frente a esta situación, no tengan que responder por sus acciones.

A su vez, también es abordado el miedo latente en la sociedad ante individuo con poderes más allá de lo mundano, hecho que refuerza el punto anterior y recalca el antagonismo entre el ciudadano común y el “superhéroe”; dinámica que se ve saldada en ciertos casos con el asesinato de varios héroes por miedo o rechazo a este tipo de individuos. Vemos pues, que esta dualidad ficción/realidad lleva forzar al espectador a tomar una posición sobre las perspectivas enfrentadas dentro de la trama, pero con un grado de elementos ficcionales omnipresentes que permiten mantener la obra separada de la realidad. Justamente estas posiciones ideológicas profundizadas en el transcurso de la trama demuestran la nula intención de obra de ser un objeto homogeneizante, pues como lo describe Adorno en *Dialéctica de la ilustración* (1998 [1944-1947]), los productos de la industria cultural se especializan en ser iguales en todo aspecto, en no dejar margen para pensar otras posibilidades. Situación que Moore buscaba evadir desde la génesis de la novela “Que es parte de lo que se trata *Watchmen*. Intentamos establecer cuatro o cinco formas de ver el mundo radicalmente opuestas y dejar que los lectores lo descubrieran por sí mismos; ¡déjenlos tomar una decisión moral por una vez en sus miserables vidas!”(Eno, Vincent y El Csawza, 1998).³⁹

³⁹ [Traducción del inglés al español realizada por el autor de este trabajo].

De otra parte, centrándonos en la noción de *Bildervort*, huelga decir que la obra también escapa de este problema. Si bien a lo largo de la historia se tocan temas sensibles⁴⁰ y la obra no pretende ser complaciente con el lector suavizándolos, nunca se convierten en pornografía gráfica o publicidad enajenante. Esto se patentiza porque la novela solo trata estos temas por razones narrativa que son relevantes para el desarrollo de los personajes. Para ejemplificar esto se debe traer a colación el uso de la violencia en el cómic; violencia que es omnipresente en el relato desde el inicio hasta el final.⁴¹ Sin embargo, en todo momento esta funciona como un elemento simbólico que, en la mayoría de casos, es más sutil que gráfica, y cuando es gráfica no pretende destacarse por el componente *gore* de la misma, sino que denota una ideología afín a un personaje. El logo de la novela gráfica es el mayor ejemplo: este consiste en un *Smiley* manchado por una gota de sangre, decisión estética que no pretende recalcar un componente violento en sí mismo dentro de la obra sino que es susceptible de varias interpretaciones: por un lado sirve como metáfora de esa crítica social sobre la sociedad americana que es latente a lo largo de la novela, por el otro lado funciona como simbología de la degradación moral de los héroes en general.

La única relación destacable entre el cómic y el pensamiento de Adorno radica en la noción de considerar la *mimesis* como un aparato de conciencia crítica. En el desarrollo de la trama se utilizan recursos que funcionan como *mimesis* de situaciones reales que no parecen aportar a la narrativa general, pero demuestran ser relevantes para el peso crítico que Moore quiere destacar. Un ejemplo de esto es la usanza de “documentos ficticios” al final de cada capítulo del cómic, como es el caso de la utilización del medio periodístico que hace la novela y

⁴⁰ Temas como violación, violencia intrafamiliar, depresión, nihilismo, narcisismo etc.

⁴¹ Recordemos que la obra inicia con un asesinato

que tiene varias capas a destacar. A lo largo de la trama, se observan artículos de diferentes periódicos que divergen sobre el tema de los vigilantes; desde los medios que realizan ejercicios investigativos hasta los que se centran en polémicas y títulos sensacionalistas y amarillos. Esto funciona dentro de la historia de varias formas, por un lado, indica la polarización social y las reacciones de la gente y, por el otro, también nos ayuda a aperebarnos del papel de la prensa en la formación de nuestras opiniones cotidianas. En definitiva, los elementos narrativos aplicados por Moore y Gibbons para el progreso de la trama reafirman que la obra no pretende la normalización de ningún tipo de actitud mediante la *mimesis*, sino que refleja posturas reales de forma crítica para llevarnos a tomar conciencia al respecto, lo cual responde a la consideración que tenía Adorno respecto al objetivo que la *mimesis* debía cumplir.

Lo expuesto hasta ahora, nos facilita la comprensión de por qué la obra también evita el concepto de despersonalización. La representación de varias perspectivas acompañadas del aparato crítico denota la poca intencionalidad de conseguir una pérdida de “voz” por parte del lector. Esto se enfatiza con ahínco mediante los recursos técnicos que adornan la novela. Por ejemplo, el esquema de nueve paneles por página que caracteriza a la obra facilita la superposición de tramas paralelas y de diálogos interconexos, lo que provoca que se difumine la línea de quién se comunica dentro del cómic. Hecho premeditado para que el lector deba implicarse en la historia y decida los autores de los diálogos, lo cual cambia el sentido de los hechos. Incluso la obra invita al lector a decidir cuál podría ser el devenir de los acontecimientos.

Esto se aprecia con la viñeta que da final al relato. Los protagonistas fallan en detener el atentado terrorista lo que causa la muerte de tres millones de personas; sin embargo, se termina consumando las intenciones del perpetrador y las superpotencias dejan de lado sus diferencias

para unirse en pro de un enemigo común, hecho que deja la puerta abierta a una paz entre naciones, una paz cimentada en sangre inocente. Los personajes se enfrentan a un dilema moral: conservar el secreto logrando un cese de hostilidades, aunque el crimen quede impune o exponer la verdad ocasionando un nuevo periodo de amenaza nuclear. Al final, la mayoría decide conservar el secreto y el que se opone es asesinado. La historia concluye con un epílogo que nos muestra un mundo libre de guerra, aunque el diario del personaje asesinado –que contiene toda la verdad sobre los sucesos terroristas–, es encontrado por un pasante de uno de los periódicos que aparecieron a lo largo de la obra. El último panel nos presenta al editor del diario declarando “lo dejo totalmente en tus manos” mientras el pasante ve el diario desconociendo su contenido. Esto es la manifestación de un final que se mantiene abierto, y cuya última línea es una clara invitación para que el lector comprenda que la conclusión, en últimas, depende de él mismo.

Aclarado que en *Watchmen* no se observan los problemas de la despersonalización y de la homogeneización tratados por Adorno, resulta conveniente continuar nuestra exposición retomando las ideas de Eco sobre la importancia de analizar el lenguaje propio del cómic. Para el italiano este lenguaje podría aportar nuevas perspectivas en el debate de la cultura de masas. Fiel a esta idea, consideramos pertinente analizar el componente técnico de la obra para patentar como *Watchmen* en particular y el cómic en general es un medio idóneo para la difusión de ideas y conceptos. Conviene Recordar lo dicho sobre cómo la novela fue escrita con el objetivo de utilizar los componentes narrativos que solo el arte secuencial puede ofrecer. Al respecto, según el propio Moore, “[l]o que me gustaba era explorar las áreas en las que los cómics tienen éxito y donde ningún otro medio es capaz de operar” (Eno, Vincent y El Csawza, 1998).⁴²

⁴² [Traducción del inglés al español realizada por el autor de este trabajo].

El teórico y creador de cómics, Scott McCloud establece en su libro *Understanding comics* (1994) las bases teóricas de la tradición americana del estudio del noveno arte. En lo referente al análisis del medio, patentiza que debe examinarse anclándose en los dos componentes que forman el lenguaje de las historietas: las imágenes y las palabras, haciendo énfasis en la relevancia que cada aspecto aporta a la narración. A propósito de lo anterior, “La imagen es información recibida. No necesitamos la educación formal para “captar el mensaje [...] la escritura es información percibida. Eso requiere tiempo y conocimiento especializado para decodificar los símbolos abstractos del lenguaje” (p.49)⁴³. Esta dualidad percepción/recepción establece la primera capa de lectura crítica del cómic, que se ve acompañada por otros factores técnicos que aumentan las nociones o sensaciones que se pretenden compartir. Entre los aspectos formales destacados se encuentran los fondos y los trazos que conforman el dibujo. Basándose en la inspiración artística que recibió el cómic moderno de las vanguardias artísticas⁴⁴, McCloud destaca que en el estilo de las obras de artistas como Munch y Van Gogh, se muestra que el fondo de las pinturas se podría utilizar para la creación de nuevas esferas de elaboración conceptual, en la medida en que su implementación logra transmitir ciertas sensaciones psicológicas como el terror o la autopercepción de los personajes en el conjunto de la misma imagen. Influido por esto, el cómic moderno se caracteriza por la utilización del *Background* [fondo] para amplificar el proceso de recepción de la imagen principal, hecho que se complementa con las diferentes

⁴³ [Traducción del inglés al español realizada por el autor del trabajo].

⁴⁴ A finales del siglo diecinueve y principios del veinte, algo aterrador estaba sucediendo...tan pronto como el impresionismo finalmente convenció a sus pares de que el mundo que veían era como realmente se ve [...] A medida que avanzaba el nuevo siglo, cabezas más frías como Wassily Kandinsky se interesaron mucho en el poder de la línea, la forma y el color para sugerir el estado interior del artista y para provocar los cinco sentidos [...] no es de extrañar entonces que ideas similares fueran expresadas por los creadores de otros campos [...] los historiadores del arte generalmente han sostenido que mientras los pintores, músicos y poetas se han enfrentado a tales ideas, los practicantes del arte “bajo” de los cómics han permanecido felizmente ignorantes de ellas. ¿Pero lo han hecho? (McCloud, 1994, p.122-123) [Traducción del inglés al español realizada por el autor del trabajo].

sensaciones que acompañan a las formas de los trazos. Al respecto McCloud realiza el siguiente gráfico para identificar diferentes estilos de dibujo y las sensaciones transmiten.

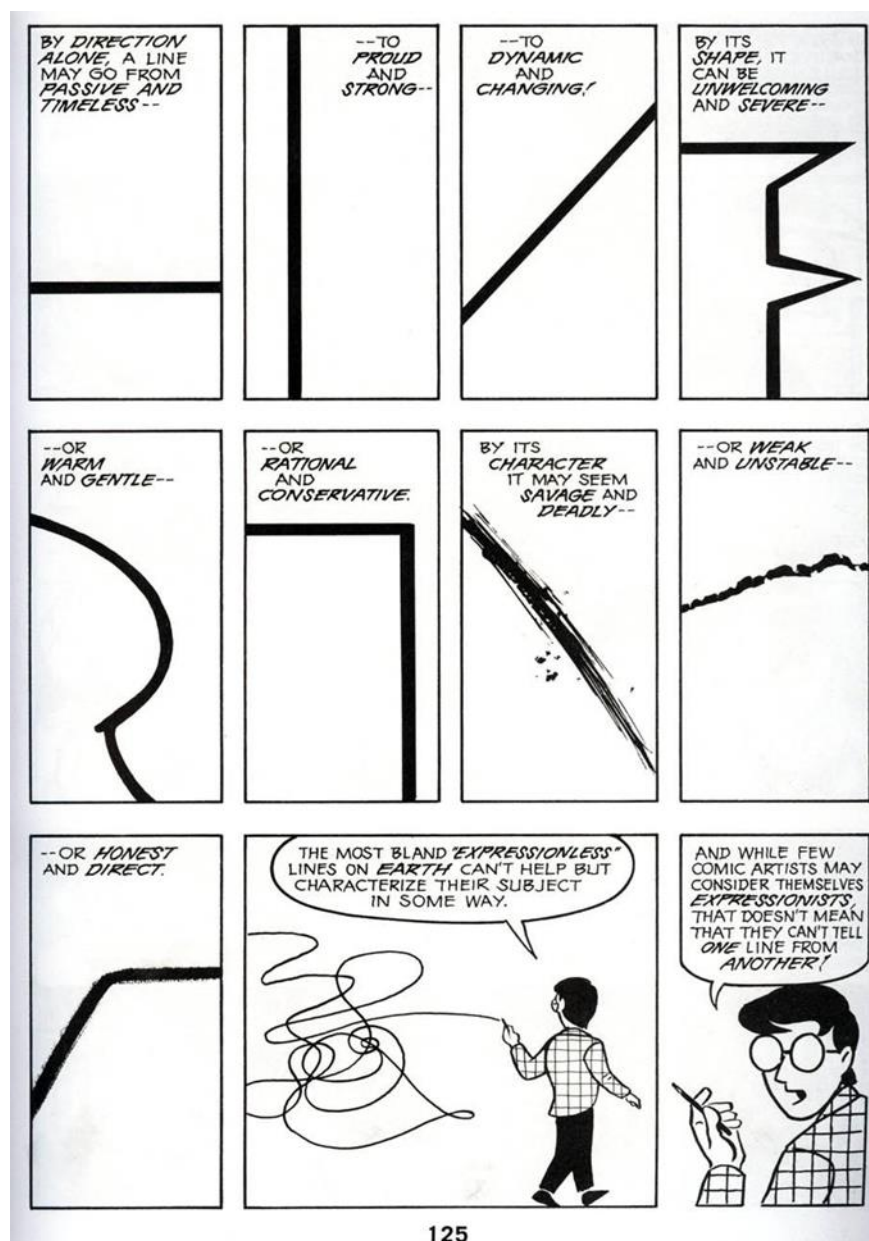


Gráfico 1. Fuente: McCloud, 1994, p. 125

Dicho esto, se demuestra que el cómic es el medio idóneo para transmitir ideas y conceptos, amén de ser una conjunción de dos de los elementos expresivos más importantes creados por el ser humano: las palabras y las imágenes. Ahora bien, procederemos a examinar como *Watchmen* pone en práctica esta teoría. Como se ha establecido, la obra presenta un componente simbólico e interpretativo amplio; por lo tanto, nos centraremos en un elemento singular para este análisis, siendo este uno de los iconos más omnipresentes de la obra: “los amantes de Hiroshima”. Se trata de un Grafiti que se asemeja a la sombra que deja el rastro de una explosión nuclear en la que se deja entrever a una pareja besándose antes de morir. En principio, se nos presenta como un mero elemento en el fondo de varias viñetas, sin embargo, en el transcurso del desarrollo de la trama de la historia ésta empieza a cobrar importancia, lo cual permite que se realicen interpretaciones con diferentes capas de análisis, tal como lo sugiere el trabajo mismo de Moore y Gibbons.

El significado de la pintura se empieza a profundizar cuando se explora su papel a través de los conceptos de McCloud. El factor receptivo de la imagen despojada de texto, forma como mayormente se presenta en la obra, nos transmite información directa y concreta siendo fácil entenderla como un símbolo de crítica social, por el contexto histórico en que se ambienta la historia, y porque el recurso del grafiti es usado de forma repetitiva en la novela para representar lo dicho. Pero, cuando la imagen empieza a ser acompañada por pensamiento de los protagonistas, su significado se complejiza, pues la obra empieza a jugar con la percepción de los personajes y con la percepción que el lector tiene sobre la figura. Esto se ejemplifica analizando el papel que tiene la imagen como catalizador en la trama de Dan y Laurie. En el transcurso de la historia vemos que estos personajes no logran consumir el creciente romance entre ambos y, en la medida que sus inseguridades aumentan, se muestran reacios ante la imagen. Podemos

comprender que su comportamiento ante la iconografía se debe a que empiezan a asociar en ella sus miedos, pues está siempre les recuerda la inminente amenaza nuclear que se ciñe sobre su futuro, lo que recalca sus frustraciones de no poder confesar su sentimientos y que quizá nunca lo hagan debido al oscuro futuro que les espera.

El lector adquiere esta comprensión de la psique de los personajes gracias al uso metafórico del grafiti a partir de la conjunción percepción/recepción. Posteriormente, se vuelve a dar otra capa de valor simbólico meramente receptivo cuando uno de los personajes sueña que besa al otro mientras mueren por una bomba convirtiéndose ellos en los amantes de Hiroshima. Este momento reafirma los sentimientos de los protagonistas, siendo acompañado por el entendimiento del lector de que el final de la obra se acerca y por ende hay un *in crescendo* en la incertidumbre de los personajes por el conflicto nuclear cada vez más cercano. Finalmente, existe una catarsis de los personajes al ocurrir una resolución de sus arcos que se concatena con la consumación total de la iconografía de la pintura. Cuando los dos personajes libres de sus impedimentos deciden confesar su amor, terminan besándose mientras sus sombras juntas forman la figura de los desdichados amantes. Nuevamente, las palabras y las imágenes se vinculan para hacerle comprender al lector que los personajes lograron superar sus impedimentos y, de ese modo, se resignifica esa pintura que implicaba para ellos una experiencia de inhibición que claramente se transmuta a una de sublimación.

Sin necesidad de ser explícitos, Moore y Gibbons utilizan los elementos propios del arte secuencial para transmitir de forma clara y distinta una serie de sensaciones y sentimientos complejos. Aunando esto a todo lo expuesto, recibimos conclusiones importantes sobre nuestra hipótesis inicial. El análisis de la trama de *Watchmen* prueba que el cómic, como medio, a pesar

de estar inmerso en la dinámica capitalista⁴⁵, es capaz de desligarse de ese componente industrial enajenante descrito por Adorno, y por eso presenta obras que compaginan un componente crítico relevante con un manejo de la formalidad pertinente. Hecho que nos permite reafirmar que el noveno arte es el medio adecuado para difundir ideas y conceptos que busquen generar reflexiones en los lectores, patentando su capacidad para la pedagogía. Ahora bien, persiste la interrogante sobre si ideas de contenido filosófico, que son de una complejidad mayor a la media, puedan ser transmitidas por un medio de carácter comercial como la historieta. Para dar una respuesta a esta pregunta, analizaremos en el siguiente apartado los arcos argumentales de los protagonistas de *Watchmen*.

2.2 Test de Rorschach⁴⁶

En el siguiente apartado presentaremos a los personajes de la novela, enfatizando su desarrollo argumental con el objetivo de mostrar cómo la deconstrucción de estos progresos narrativos, nos permiten atisbar el hecho de entender el cómic como un medio capaz de transmitir ideas filosóficas. Abrimos la indagación con las dudas que cerraron el apartado anterior: si bien el cómic es un medio idóneo para transmitir conceptos y sensaciones, se debe ser cuidadoso con la categoría de “filosofía”⁴⁷ pues tiende a referirse a un conjunto de ideas complejas que tienen aparentemente poca relación con los temas habituales retratados por el noveno arte. Dado este hecho, es fundamental centrarse en los personajes pues estos cargan con el peso dramático de la

⁴⁵ *DC comics*, editorial que publicó *Watchmen*, es junto con *Marvel* las dos principales editoriales de tebeos que han monopolizado el mercado americano desde hace más de 80 años.

⁴⁶ Para el desarrollo del análisis de los arcos argumentales que contienen un componente filosófico específico nos centraremos en dos personajes de la obra: Rorschach y Dr. Manhattan.

⁴⁷ Como referencia para definir el concepto de filosofía usaremos la definición presentada por la RAE: “Conjunto de saberes que busca establecer, de manera racional, los principios más generales que organizan y orientan el conocimiento de la realidad, así como el sentido del obrar humano.” Recuperado de <https://dle.rae.es/filosof%C3%ADa>

obra y, en muchos sentidos, funcionan como personajes conceptuales, siendo, de este modo, representaciones de ideologías y puntos de vida sobre un hecho o acontecimiento específico. Dicho esto, nos enfocamos ahora en el personaje de Rorschach, quien es el protagonista de la obra⁴⁸.

Walter Kovacs, mejor conocido por su nombre de héroe “Rorschach”, es un vigilante enmascarado reconocido por su extrema violencia contra los criminales y por negarse a cumplir la ley Keene, siendo un criminal proscrito y el único vigilante que sigue activo sin trabajar para el gobierno. La principal característica de Rorschach es su extremo dualismo moral que se ve representado en todas su accionar y metafóricamente en el concepto que le da vida: el test de Rorschach.⁴⁹ El traje de Walter consiste en una máscara blanca con los símbolos que conforman el susodicho test en color negro, símbolos que cambian de forma crónicamente. El blanco y negro no son solo la paleta de colores de la máscara del personaje, sino que también son los colores que definen su senda moral, pues Rorschach no ve espacio para grises en el mundo: hay buenos o malos y estos últimos deben ser castigados. El conjunto de símbolos que define la estética de Rorschach⁵⁰ nos permite inferir que el personaje siente el deber moral de juzgar a los demás, siendo el encargado de llevar a cabo el test en las personas para definir sus verdaderos rostros,

⁴⁸ Si bien el cómic tiene una serie de personajes principales con igualdad de peso en la historia, consideramos catalogar a Rorschach como el protagonista por dos motivos: 1) ser el personaje que funge como hilo conductor de la trama, y 2) ser el personaje que se encarga de introducir a los demás a la historia.

⁴⁹ Para comprender la función del test de Rorschach puede verse una interpretación en el siguiente artículo: *¿Qué hay detrás del test de manchas de tinta?* (Redacción de BBC ciencia, 2012) Recuperado de: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/08/120727_rorschach_polemica_efectividad

⁵⁰ Con estos símbolos nos referiremos a los dos aspectos centrales que conforman la máscara del personaje. Por un lado, la dualidad blanco/negro que le dan color a la máscara y representa la perspectiva moral del vigilante. Por otro lado, la metáfora de Rorschach que da nombre al personaje y a las formar que adopta su capucha y que simboliza el concepto que cimenta el perfil psicológico del personaje.

aquellos que esconden debajo de la máscara que todos llevamos⁵¹. Como juez, jurado y verdugo determina cuál de los dos colores representa a la persona, dicta su sentencia y no duda en ejecutarla. La conjunción del extremismo moral y la superioridad ética que definen al personaje se hallan perfectamente representadas en una de sus primeras y más icónicas frases. “Nunca comprometido ni siquiera de cara al Armagedón”

En lo referente al papel de Rorschach dentro de la obra, Moore siempre destacó que su intención era escribir una aproximación verosímil del estereotipo de personajes heroicos que, sin habilidades especiales, deciden dedicar su vida contra el crimen.⁵² Centrándose en qué hechos psicológicos y mentales impulsarían a un individuo a tomar justicia por mano propia hasta convertirse en un vigilante, y el cómo esto afectaría al personaje desde diferentes aristas: como su autopercepción en la sociedad, sus interacciones sociales y su forma de percibir a los demás (cfr. *Comics Britannia*, 2007 septiembre 10). Dicho esto, es conveniente traer a colación las reflexiones de McCloud (1994) sobre el papel del *Cartoon*⁵³ en el campo del noveno arte:

Cuando abstraemos una imagen a través del caricaturismo, no eliminamos detalles sino que nos enfocamos en detalles específicos. Al reducir una imagen a su “significado” esencial, un artista puede amplificar ese significado de una manera que el arte realista no puede [...] simplificar

⁵¹ Esto se patentiza con el accionar del personaje, quien en sus primeras apariciones dejaba con vida a los criminales, dejándolos a disposición de la policía con un dibujo de alguna de las figuras del test de Rorschach como firma personal.

⁵² Históricamente la quintaescencia de este arquetipo ha sido el personaje *Batman* de *DC comics*, pues cumple todas las características señaladas. Es un vigilante que trabaja al margen de la ley, con un código moral bien definido, no posee ningún poder y siempre antepone las necesidades de los demás antes que las suyas. Debido al éxito del personaje, este arquetipo fue adoptado para otros héroes convirtiéndose en un cliché con poco valor contenido dentro del noveno arte. Conviene decir que gracias a la influencia del mismo Moore, *Batman* fue revisionado en los años posteriores convirtiéndose en un personaje más complejo.

⁵³ Refiriéndose a las diferencias entre el *cartoon* y cómic, McCloud (1994) nos dice “¡Pero no son lo mismo! Uno es un enfoque para la creación de imágenes, un estilo si lo prefieres, mientras que el otro es un medio que a menudo emplea ese enfoque” (p.21). [Traducción del inglés al español realizada por el autor de este trabajo]

personajes y las imágenes hacia un propósito pueden ser una herramienta eficaz para contar historias en cualquier medio⁵⁴. (p.31)

Estas nociones establecidas por McCloud resultan interesantes a la hora de analizar la iconografía de Rorschach. En primera instancia, la concepción del *cartoon* como un estilo que amplifica la transmisión de ideas no parece acoplarse a las intenciones de Gibbons, que como artista maneja una estética más realista que la que predominaba en el campo del noveno arte en la década de los años ochenta. Sin embargo, esto cambia cuando se hace referencia al simplismo del diseño de Rorschach que no deja de ser una máscara blanca con una serie de puntos negros, lo cual, prácticamente, es un signo perpetuo que reemplaza a la cara del personaje. Nuevamente, aquí entran a colación las diferentes capas que tiene la metáfora del test de Rorschach en la obra: que la máscara del personaje sea tan simplista, lo cual lleva a que caiga en lo *cartoon*, debe entenderse como una intención estética en la que se busca que los lectores se pongan en la piel de Rorschach, pues si él no tiene un rostro, entonces el espectador – es decir, el lector– se ve en la obligación de superponer el suyo en ese espacio vacío que hay en la cara del personaje. Esto permite tener una mayor implicación en el accionar del personaje, reforzando el mensaje crítico que Moore buscaba en su obra, amén de que los lectores, al identificarse con el personaje, terminan siendo partícipes de un test de Rorschach, en el que, en vez de juzgar imágenes, lo que deben interpretar son las acciones del personaje que están “personificando”.

Dicho esto, cerramos esta breve introducción del contexto general del personaje para centrarnos en su papel en los acontecimientos de la obra. La primera página de la novela gráfica presenta una transición de paneles denominada “*action to action*” que se basa en representar la

⁵⁴ [Traducción del inglés al español realizada por el autor de este trabajo].

progresión de una acción (McCloud, 1994, p.70). En este caso vemos una perspectiva desde el suelo de un *smiley* ensangrentando mientras la visión de la imagen progresivamente va subiendo mostrando la escena en su totalidad, hasta colindar con un apartamento de un edificio donde se encuentran unos detectives mirando el suelo donde comenzó la página. En nueve paneles se introduce la acción: un grupo de policías viendo como una persona fue asesinada al ser lanzada desde un edificio. Esta escena marca el debut de Walter Kovacs en la historia. En el desarrollo de la página se ve a un vagabundo atravesando el charco de sangre que rodea a *smiley* apreciándose su indiferencia ante lo sucedido, pues camina en el centro de la escena ensangrentada mientras otros tratan de limpiarla. También es notorio que la cara del personaje se halla fuera del borde de la imagen siendo imperceptible. Leyendo la novela por primera vez somos inconscientes que este vagabundo sin rostro es Rorschach, revelación que se hace posteriormente en la historia. Viendo esta escena en retrospectiva con la identidad en mente, se pueden apreciar de entrada elementos importantes que caracterizan al personaje: por un lado su indiferencia a actos violentos y por el otro la metáfora de la ausencia de rostro. Pero lo más destacado de esta página es la primera narración de la obra que funge como una simulación de una entrada de diario que en principio no parece tener relación con la escena apreciada. El diario perteneciente a Rorschach inaugura el comic con el siguiente diálogo

Esta ciudad me teme. He visto su verdadero rostro. Las calles son canales extendidos y están llenas de sangre, en cuanto las heridas cicatricen por fin todas las plagas se ahogarán. La suciedad acumulada de todo su sexo y homicidios les llegara hasta la cintura y todas las putas y

políticos mirarán hacia arriba y gritarán "¡sálvanos!" y yo miraré hacia abajo y susurraré "no".⁵⁵

(Moore y Gibbons, 1986, I⁵⁶, p.1)

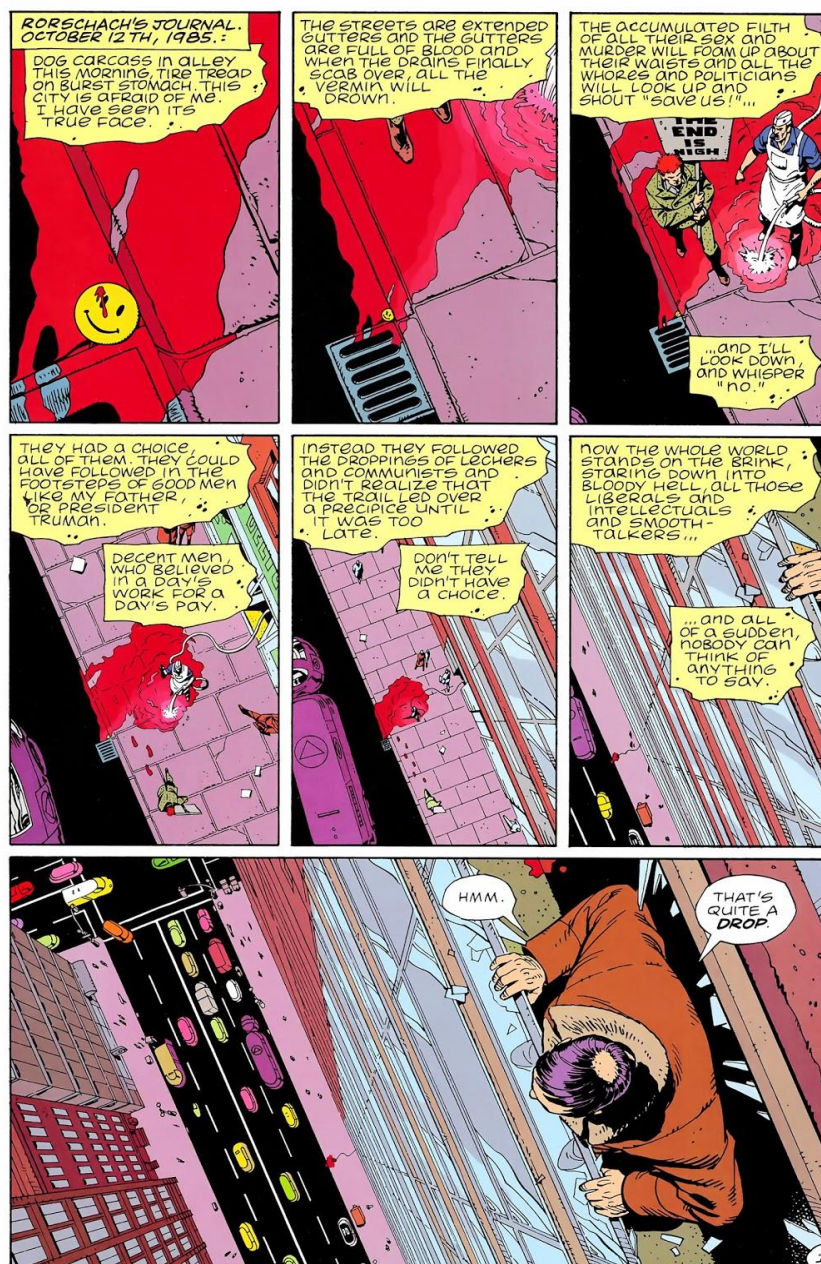


Gráfico 2. Fuente: Moore y Gibbons, 1986, p. 1

⁵⁵ [Traducción del inglés al español realizada por el autor de este trabajo].

⁵⁶ Este número se refiere al capítulo de la obra.

Vemos pues, que junto a los dos aspectos mencionados la primera página también nos introduce el código moral que rige al personaje. Resulta curioso que estos elementos importantes de la caracterización de Rorschach se presenten al lector cuando todavía no ha ocurrido la presentación formal de la apariencia del personaje, lo cual nos habla de las diversas capas de información que tiene la obra, hecho que se concatena con las sugerencias de Moore respecto al hecho de que la novela debe ser leída en más de una ocasión. Finalmente, la esperada presentación vendría un par de páginas después, concretamente en la número seis, en la que apreciamos un primer plano del personaje ingresando por la ventana del apartamento donde se cometió el asesinato. Es extraño que la composición de la viñeta le da un aire heroico a la figura de Rorschach, hecho contrario a la esencia anti-heroica del personaje, este caso puede interpretarse como la autopercepción de su labor como héroe.

En la primera parte de la historia, el papel del personaje es relevante pero discreto, siendo su principal función la de llevar a cabo la pesquisa sobre el asesinato de *The comedian* y advertir a los demás ex-vigilantes sobre la posibilidad de que haya un asesino de héroes detrás de ellos. A pesar de esto, resulta conveniente acercarnos a una escena puntual que ocurre en el ecuador del segundo capítulo. Durante el funeral del héroe asesinado, los presentes tienen una serie de *flashback* de momentos puntuales que caracterizaban al vigilante fallecido. Uno de estos recuerdos se ubica diez años atrás, durante el primer encuentro de estos personajes para trabajar en conjunto. Debe destacarse que hasta ese momento los diálogos de Rorschach contenían la particularidad de estar en globos de textos con líneas bastante dispersas y con falta de coordinación geométrica, siguiendo lo dicho por McCloud este trazo tiende a representar la inestabilidad de un personaje. El cómic no aclara la razón de este fenómeno dejando a manos del lector la interpretación sobre a qué se debe este fenómeno; pero, en el *flashback* mencionado, es

notorio que Rorschach se comunica mediante diálogos diseñados de forma normal iguales a los del resto de personajes.

Este detalle técnico que tampoco tiene una explicación *per se* sirve como otra muestra de las capas de análisis de la obra. Se puede inferir que en ese lapso de diez años algún suceso afectó la psique del personaje; a tal punto que su comunicación se ve representada de forma dispersa, hecho que es explorado con mayor detalle en el futuro de la obra. En términos de relevancia, lo destacado de este recurso narrativo es que patentó que la capacidad técnica del noveno arte puede usarse para representar ideas complejas que pueden pensarse que son más afines a otros medios como el campo audiovisual. En este caso; el cómic es capaz de representar gráficamente aspectos tan intrínsecos de un personaje como cambios expresivos producto de problemas psicológicos, hecho que recalca la idoneidad del noveno arte para la transmisión de sentimiento, dejando patente que el tebeo es capaz de transmitir ideas complejas, incluso si son ajenas a las temáticas habituales de su campo artístico.

Como se ha dicho, la estructura de la novela es una serie de capítulos intercalados entre los que desarrollan la trama principal y los que se centran en el desarrollo de los personajes. En este punto, la obra nos ha presentado desde diferentes formas y perspectivas la psicología que conforman a Rorschach, pero conocemos el origen de esto en el capítulo seis que funciona como el punto medio de la novela. El *cliffhanger* del capítulo anterior nos muestra que la investigación de Rorschach lo lleva a caer en una trampa que lo lleva a ser capturado por la policía, y, en medio del forcejeo, se le retira la máscara. En ese punto de la historia no se había revelado explícitamente la identidad civil de Rorschach pero se habían dado indicios evidentes sobre quién se escondía debajo de la capucha. Pero aun si el rostro ya había sido visto por los lectores cuando

la obra presentaba a Rorschach en su apariencia civil se representaba con una perspectiva en primera persona que impedía ver su cara.

Esta decisión narrativa evidencia que no importa si los lectores encontraron su rostro, pues es el propio Rorschach quien se niega a aceptar su cara. Finalmente la metáfora del rostro/máscara llegan a una conclusión cuando de forma explícita se ve la cara de Walter cuando la fuerza pública le retira la máscara, y esté visiblemente iracundo exige que le devuelvan su rostro. Apreciamos claramente que la visión errática de Rorschach lo lleva a ver a los demás como personas que constantemente se esconden en máscaras de piel, mientras él se libró de ese pecado al sepultar a Walter y aceptarse como Rorschach al punto de considerar a las máscara como su verdadera identidad. Una deconstrucción de la idea clásica de la identidad secreta, típica del cómic de superhéroes, que reafirma la intención de Moore de explorar las posturas psicológicas de fondo que traen la posibilidad de escudarse en una máscara para transformarse en alguien más, en algo más. Resulta conveniente citar el siguiente diálogo presente en el segundo capítulo de la reciente serie de televisión inspirada en *Watchmen*. “Las personas que usan mascararas son impulsadas por el trauma. Están obsesionadas con la justicia por alguna injusticia que sufrieron, generalmente cuando eran niños. *Ergo*, la máscara esconde su dolor”⁵⁷.

Explicado lo sucedido en el capítulo anterior, nos adentramos en el capítulo seis-dedicado a Rorschach- el cual sirve como culminación del conjunto de metáforas y simbolismos que habían representado al personaje, permitiéndonos por primera vez conocer al hombre debajo de la máscara o lo que quedó de él. La primera página nos pone en situación; Rorschach encarcelado se encuentra asistiendo a sesiones de psiquiatría, el doctor encargado le aplica el test de Rorschach

⁵⁷ [Traducción del inglés al español realizada por el autor de este trabajo].

pidiéndole que describa qué cosas le suscitan las figuras que le están mostrando. Si bien la figura del test es fundamental en la historia y ya se ha explorado su importancia simbólica, este momento se corona como el primero en que se introduce propiamente el verdadero test dentro de la narrativa, cumpliendo el objetivo de encarar a Walter consigo mismo y con ese pasado que lo ha definido. Mientras el doctor le muestra las figuras en tinta apreciamos una serie de paneles que funcionan como paralelismos entre las imágenes y los recuerdos de Rorschach; vemos que su madre se dedicaba a la prostitución y como se crio en un ambiente de violencia domestica al ser maltratado por su madre por entrometerse en su labor. También conocemos que fue víctima de matoneo por parte de otros niños tanto por la condición de su madre como por su propia apariencia física y, como esta serie de maltratos conllevo a su primer estallido de violencia contra los niños que lo maltrataban. Sin embargo, Rorschach fiel a su decisión de abandonar ese rostro y por ende también los recuerdos asociados a él, decide mirar las figuras sin inmutarse dando respuestas falsas.

El resto del contexto de Rorschach lo descubrimos gracias a la investigación de Malcolm Long, el psiquiatra, quien revisa los expedientes de Walter: separado de su madre después del accidente, creció como un niño brillante pero distante y silencioso, no mostró signos de empatía al enterarse de que su madre fue brutalmente asesinada. A lo largo del capítulo se teje una conversación entre las apreciaciones psicológicas de Malcolm y la *psique* de Walter, declaran el psiquiatra que Rorschach es una personalidad fantasiosa creada por Walter por la necesidad de este de escapar de la dura realidad social que había experimentado hasta entonces. En la segunda sesión, Malcolm tiene una aproximación diferente quiere que Walter le hable sobre sus experiencias, el vigilante se reafirma: no hay ningún Walter en esa sala para hablar, él es Rorschach. En un arrebato conjunto de sinceridad y cinismo le dice “Gordo. Adinerado. Piensas

que entiendes el dolor. Te diré algo doctor. Te contaré sobre Rorschach⁵⁸” (Moore y Gibbons, 1986, VI, p.9).

Con dieciséis años, Walter trabaja en una fábrica de prendas para poder subsistir. Un día se presenta un pedido especial, un vestido caracterizado por una paleta de colores blanco/negro que cambiaba de formas, sin embargo, la mujer que lo ordeno decidió nunca reclamarlo, tachándolo de feo, en vista que nadie quiso adquirir el vestido Walter se lo quedo y lo rediseño, hizo que perdiera su forma femenina lo convirtió en algo diferente. Podemos inferir que el interés de Walter en la prenda que se transformaría en su disfraz radica en la manera como esta representaba su propio nexo moral, hecho que se aprecia en sus propias declaraciones sobre el vestido. “Errado, no es nada feo. En blanco y negro. Se mueve. Cambia de forma...pero sin mezclarse. No hay grises⁵⁹” (Moore y Gibbons, 1986, VI, p.10). Palabras que cimentan la metanarrativa que une al personaje con la máscara; por un lado que el vestido fuera rechazado por feo se conecta con las burlas que padeció Walter en su niñez, a su vez que la prenda este conformada por formas de colores que cambian pero no se mezclan, no se contaminan, recalca esa idea que caracteriza al personaje de no importar en qué situación se encuentre nunca debe comprometerse moralmente. Pero el encuentro con el objeto es un aliciente más no el detonante del nacimiento de Rorschach.

Dos años después, una noticia cubre todos los periódicos de Nueva York, una mujer fue violada y asesinada en las afueras de su propio apartamento, cuarenta vecinos presenciaron el acto y ninguno trató de detenerlo, ninguno llamó a la policía, el nombre de la mujer era Kitty

⁵⁸ [Traducción del inglés al español realizada por el autor de este trabajo]

⁵⁹ [Traducción del inglés al español realizada por el autor de este trabajo]

Genovese: la mujer que ordenó el vestido. Este acto fungió como catalizador para que Walter aceptara los pensamientos que lo habían acompañado toda su vida, que lo que paso con Kitty es el resultado de la verdadera cara que los seres humanos esconden debajo de la máscara que llevan día a día, que lo que ocurrió con Kitty es el resultado de la corrupta naturaleza humana y que él mismo al ser otro hombre que esconde sus verdaderos ideales era otro engranaje de la máquina podrida llamada humanidad. Decepcionando del mundo Walter transformó al vestido en una máscara, en un rostro para ocultar su vergüenza “hice una cara que pudiera soportar al mirar en el espejo⁶⁰” (Moore y Gibbons, 1986, VI, p.10).

Es conveniente destacar que el asesinato de Genovese ocurrió realmente, e incluso sirvió para la posterior creación de una teoría de psicología social conocida como “*Bystander Effect*” que establece que las personas en general están menos dispuestas a ofrecer ayuda a una víctima si hay otras personas en la escena del crimen⁶¹. Esto se adjudica a diferentes causas como la pérdida de responsabilidad individual o presión social. Consideramos pertinente destacar este hecho a raíz de la intencionalidad que Moore tenía en la obra-cuando se explora qué sucesos llevarían a un individuo a convertirse en un vigilante, hasta el punto de que la respuesta que da el autor en este capítulo es una clara muestra de la crítica social estructural que permea a toda la novela. Lo que se necesita para impulsar al ser humano hasta la pérdida de la cordura y de la fe en el orden social no es un hecho fantasioso solo posible en el mundo del cómic, sino un acontecimiento real que denote los aspectos más peyorativos de nuestra humanidad.

⁶⁰ [Traducción del inglés al español realizada por el autor de este trabajo]

⁶¹ Cf. Hudson y Bruckman (2004)

Esta idea está bastante presente en los trabajos de Moore en esa época, siendo mayormente destacada la forma como abordó esta concepción en la novela gráfica *The killing joke*. En esta nos narra como el *Joker* trata de demostrarle a *Batman* que la única diferencia entre él y otras personas es que él tuvo “un mal día” y que esto puede ocurrirle a cualquiera. Dedicándose a torturar psicológicamente a James Gordon⁶² con el objetivo de “romperlo” y probar su hipótesis. Lo interesante de esta perspectiva es que se aleja de la típica representación del *joker* como un ser único en el mundo, para patentizar que puede que solo sea un conjunto de comportamientos que subyacen al interior de cada persona y necesitan un catalizador para ser liberados. La forma como este concepto es representado por Rorschach y como se apoya en todo el aparato simbólico que adorna al personaje, sirve para recalcar nuevamente que el cómic es capaz de abordar de forma fidedigna ideas de carácter complejo, en este caso particular ideas que oscilan entre lo sociológico y lo filosófico⁶³.

Retomando la obra, el vigilante es enfático en patentar que en ese momento aún era Walter pretendiendo ser Rorschach, dando cierre a la segunda sesión declarando: “Tú no quieres hacerme sentir mejor. Solo quiero saber qué me hizo un enfermo. Lo descubrirás. Tenga paciencia doctor”⁶⁴ (Moore y Gibbons, 1986, VI, p.11). Hecho que es coherente con lo visto en los *flashback* del segundo capítulo, donde se mostraba que el personaje tenía un comportamiento “normal” en comparación a su yo actual. Malcolm decide intentar otra vez el test de Rorschach,

⁶² James Gordon es un personaje ficticio de *DC Comics*, quien funge como comisario de la policía de ciudad gótica y aliado de *Batman* en su cruzada contra el crimen.

⁶³ La definición de filosofía que utilizamos como referencia establece que una de sus principales características es establecer racionalmente los principios del obrar humano. En ese sentido, la discusión sobre la moralidad que representa un personaje como Rorschach no recae meramente en un examen del deterioro de su *psique* ni tampoco de las condiciones sociales que lo afectan, sino que también en un análisis ético sobre el valor de sus actos; análisis que entraría en terreno propiamente filosófico.

⁶⁴ [Traducción del inglés al español realizada por el autor de este trabajo].

pero esta vez Walter se muestra abierto a relatar qué recuerdos le suscitan las figuras, contando el suceso que dio luz a Rorschach. En sus primeros años como vigilante era “suave” con los criminales lastimándolos sin quitarles la vida, sin embargo, esto cambió cuando investigó el secuestro de una niña de seis años. Al llegar al hogar del victimario descubre que la niña había sido asesinada y su cuerpo fue dado a los perros, este acto sirvió como el “mal día” de Walter, lo que significó la pérdida de cualquier resguardo de cordura o moralidad para dar paso a toda esa ira desmedida contra el mundo y los hombres que Rorschach guardaba en sus interior desde su niñez. Poseído por esta rabia decide matar a los perros como retribución declarando “Fue Kovacs quien cerró los ojos. Y fue Rorschach quien volvió a abrirlos⁶⁵” (Moore y Gibbons, 1986, VI, p.21). El círculo de la muerte de Walter y el nacimiento de Rorschach se cerró con el asesinato del criminal, siendo este el primero de la larga fila de cadáveres que dejaría el vigilante en su interminable cruzada moral.

Relatado este hecho se da cierre al capítulo y al punto más álgido del Rorschach dentro de la obra, completándose su desarrollo argumentativo. Pues este punto de la obra puede entenderse como la culminación del aparato conceptual que define al personaje, al apreciarse como la serie de metáforas y simbolismos se conjugan con la historia y *psique* del personaje, dotándolo de una complejidad y tridimensionalidad pocas veces vistas en el noveno arte hasta ese momento. Como se ha expuesto, la obra nos muestra el accionar de Rorschach, el porqué de estas acciones, su propia justificación y la perspectiva que tienen otros personajes, dejando enteramente en las manos del lector la decisión de cómo juzgarlo. Cumpliéndose de esta forma el objetivo de Moore

⁶⁵ [Traducción del inglés al español realizada por el autor de este trabajo]

de convertir al espectador en un ente activo que debe formar sus propios juicios, evitando todo espacio para lo unívoco.

Dicho esto, se procederá a relatar el desenlace del personaje en la historia. Debe enfatizarse que posterior al capítulo seis la relevancia argumentativa empezó a decantarse por otros vigilantes. Después de lo relatado, los compañeros de Rorschach deciden sacarlo de prisión a raíz de que sospechan que la hipótesis del personaje es cierta-que hay alguien cazando a los vigilantes. Acto seguido, continúan la investigación y descubren que quien está detrás es uno de sus ex-compañeros que planea realizar el ya comentado atentado terrorista para evitar la guerra nuclear entre las superpotencias. Los protagonistas tratan de detener al “villano” pero fracasan y se termina consumado el crimen conllevado a la muerte de tres millones de personas, pero logrando el cometido de forjar una alianza entre los dos países rivales. Ante este hecho, los personajes deben tomar una posición; conservar la verdad de lo sucedido logrando una paz manchada en sangre o decir la verdad a costa de reactivar la amenaza nuclear. Todos escogen mantener el silencio, a excepción de Rorschach cuya moralidad le impide considerar la propuesta lo cual lleva a que sus compañeros lo asesinen en pro de preservar el secreto. El final del personaje nos muestra que vivió coherente a sus convicciones hasta el último segundo, pues murió por negarse a comprometerse en las puertas del Armagedón.

A lo largo de este capítulo hemos destacado que la labor de Moore en *Watchmen*, escapa de todas las críticas de la posición apocalíptica, sin embargo, las otras adaptaciones de la novela gráfica no contaron con la misma suerte. En la obra se aprecia que Rorschach presenta un pensamiento afín a la ideología política denominada “derecha” con el objetivo, según Moore, de representar el extremismo al que podían llegar las ideas de esta postura. Pero en la adaptación

cinematográfica de *Watchmen*, dirigida por Zack Snyder, se despojó al personaje de toda este cariz político sin razón aparente, aunque se puede conjeturar que fue una decisión de *Marketing* para hacer al personaje más atrayente al público general, también se hizo un mayor énfasis en Rorschach como una figura heroica, acto contradictorio con la esencia del personaje. Estas decisiones a nivel comercial fueron una estrategia fructífera convirtiéndose en el personaje más popular de la película y por extensión de la novela gráfica, desarrollando una cantidad considerable de fanáticos y adeptos. Situación con la que Moore se ha mostrado abiertamente disgustado, considerando que por esto se pierde el cariz crítico que caracteriza a la obra en general y al accionar del personaje en particular. Mostrando que la decadencia de la cultura de masas, propia de las industrias reseñadas por Adorno y Horkheimer sigue vigente.

Finalizamos este apartado, sintetizando lo dicho para reafirmar que la tridimensionalidad de un personaje como Rorschach junto a la capacidad técnica que denota *Watchmen* demuestran que el cómic es un medio capaz de afrontar ideas complejas de diversa índole. Desde psicología hasta análisis sociológicos se hallan en las páginas de la novela. A continuación, cerraremos este capítulo explorando al personaje que por antonomasia representa a la filosofía dentro de la obra de Moore.

2.3 *The Watchmaker*

Lo expuesto hasta ahora nos permite afirmar que el noveno arte es el medio adecuado para la difusión de ideas y conceptos en clave pedagógica sin importar la complejidad de los mismos. Sin embargo, puede objetarse que en los argumentos desarrollados durante esta investigación no se ha apreciado ningún material que se adhiera a las discusiones conceptuales que históricamente han definido la labor filosófica. Para subsanar esta arista, nos centraremos en analizar al

personaje de Jon Osterman, mejor conocido como “Dr. Manhattan”, el único superhéroe de la novela gráfica. Y el personaje que representa la apuesta más clara por una narrativa filosófica dentro de la obra.

A diferencia de los demás protagonistas que son simples humanos que deciden tomar justicia propia, Osterman es un verdadero “*Superman*” siendo el único personaje que presenta poderes. Como es de esperarse, su papel en la obra obedece a varias capas de sentido y exploraciones que Moore quería realizar. Por un lado, su nacimiento se ve enmarcado dentro del tópico de la guerra nuclear que permea toda la novela, pues Moore consideraba pertinente tener en el cómic un personaje que funcionara como la representación de ese caos nuclear que amenazaba a la humanidad, siendo Manhattan el resultado de un accidente científico relacionado con física nuclear, fungiendo como una metáfora de un “Hombre post-nuclear”⁶⁶. Esto se conjuga a la segunda característica principal que define al personaje: la exploración filosófica que suscita la existencia de un ser con tales atributos en un mundo real.

Para la deconstrucción de la figura del superhéroe, Moore consideraba relevante acercarse al debate presente dentro de los consumidores del género sobre la realidad ética de un personaje como *Superman*. Históricamente, la figura de Clark Kent ha funcionado como la quintaesencia del héroe, siendo un individuo que no es humano pero en sí mismo enarbola los principales valores de la humanidad, un símbolo que funciona para recordar esperanza y denotar la bondad que el corazón humano posee. Lo dicho se ve representado en la célebre frase de Mark Waid⁶⁷

⁶⁶ Con este concepto me refiero a la crítica encarnada en Manhattan, y que se explorara en el apartado, sobre la pérdida del valor de la vida humana propia del contexto nuclear que caracterizó el periodo en que se escribió la novela.

⁶⁷ Reconocido escritor de cómics, con vasta experiencia tanto en Marvel como en DC, famoso por escribir *Kingdom Come*: obra cumbre de la mitología de Superman.

“Los dioses son poderosos porque creemos en ellos, pero *Superman* es poderoso porque él cree en nosotros”. Estos conceptos asociados a la figura de Clark han sido explorados a lo largo de los ochenta años que tiene el personaje, ahora bien, también ha sido una constante de varios autores el criticar la falta de plausibilidad del código moral que determina a *Superman*, considerando que si existiera un individuo con los poderes y habilidades de Clark lo más probable es que tienda a un accionar reprochable éticamente, siendo propenso a desarrollar complejos como narcisismo y megalomanía. Esta última perspectiva ha sido explorada en los últimos años en diversos cómics.⁶⁸

El personaje de Manhattan se inscribe en el centro de la discusión fungiendo como la propia visión de Moore respecto al problema descrito. A diferencia de la dualidad moral que había definido la discusión⁶⁹, *Watchmen* nos representa a Osterman como un ser que roza en todo aspecto lo divino⁷⁰, sin embargo, este hecho no lo acerca a ser un paladín de los valores de la humanidad y mucho menos a querer conquistar el mundo, por el contrario, Manhattan se nos presenta como un ser apático que se encuentra alejado de la humanidad al no encontrar intereses en el conjunto de características que definen a los humanos. Un súper hombre sería alguien que no sintiera el mínimo afecto hacia los humanos en general, al tener un entendimiento de la existencia que supera la capacidad racional humana. Esta es la perspectiva que defiende Moore dentro de la obra, siendo en ese entonces un concepto innovador que no había sido traído a la discusión central sobre la realidad moral de un ser omnipotente entre humanos. Manhattan no

⁶⁸ Esto se aprecia en obras como *Injustice: god among us*, *Brightburn*, *Red son*, etc.

⁶⁹ Es decir, los dos polos morales en los que tiende a etiquetarse a *Superman*.

⁷⁰ El cuerpo de Osterman se vio desintegrado en un accidente en medio de un experimento de física nuclear, pero en vez de matarlo le dio la capacidad de controlar la materia y la energía. A partir de estos “poderes base” puede realizar una larga serie de cosas: transmutar materia, desintegrarla, teletransportarse, cambiar su estructura molecular, autoregenerarse, autosustentarse, inmortalidad, etc.

siente celos, envidia o ira, tales sentimientos son demasiados humanos para su percepción del mundo. El verse a sí mismo entre humanos solo puede significar tedio y pereza al sentirse único y no encontrar otro ser vivo que satisfaga su curiosidad o sus intereses. Bajo sus propias palabras se denota con mayor énfasis esta falta de intereses que haya en la humanidad:

[h]e caminado a través del sol. He visto eventos tan pequeños y tan rápidos que difícilmente se puede decir que hayan ocurrido, pero tú... eres un hombre. Y el hombre más inteligente de este mundo no significa para mí más que la termita más inteligente. (Moore y Gibbons, 1986, XII, p.18)⁷¹

Este hecho debe anexarse al aspecto de exploración filosófica que define al personaje. Como se apreció cuando se habló de Superman –el primer superhéroe– este fue creado para simbolizar un significado específico, esto denota que desde la génesis del género siempre se ha pretendido que los héroes transmiten mensajes, sin embargo, lo que hace especial a *Watchmen* y le ha dado el estatus de ser una obra filosófica por antonomasia es que no se queda solo el terreno referencial, sino que también plantea y explora varias preguntas de un alto valor filosófico, siendo el personaje de Manhattan el principal vehículo para este ejercicio de Moore.

Precisamente la obra del británico se ha caracterizado por emplear conceptos filosóficos para reforzar ideas narrativas; como por ejemplo apoyarse en la noción del mundo de las ideas para reforzar el corpus revolucionario del protagonista de *V for Vendetta*. En el caso concreto de Manhattan no se explora una sola tematización⁷², sino que su figura es un punto culmine para muchas interrogantes: desde el silencio de Dios hasta la importancia de la existencia humana y su

⁷¹ [Traducción del inglés al español realizada por el autor de este trabajo].

⁷² Pero como se verá más adelante, existe un concepto filosófico que prima en Manhattan por encima de los demás.

insignificancia en el universo. Incluyendo la percepción del espacio-tiempo y la incapacidad del ser humano para apreciar la realidad objetiva en todas sus formas, esta serie de temas tratados tejen una conversación con las formulaciones de los principales pensadores del canon filosófico. A continuación, procederemos a analizar el arco argumental del personaje en la obra, enfatizando las relaciones filosóficas descritas para demostrar la capacidad del cómic para abordar temas de esta índole.

La presentación de Manhattan se da en los momentos finales del primer capítulo en una página diseñada para patentar ese carácter divino que enmarca al personaje. En esta se rompe el esquema de nueve viñetas para mostrarnos dos partes bien diferenciadas de la página, el lado izquierdo es una sola viñeta bastante grande que difiere con la simetría general de la obra, enseñándonos un primer plano de Manhattan haciendo gala de sus poderes para mostrarse en un tamaño gigante, y el lado derecho una serie de tres viñetas en tamaño normal presentándonos a los otros personajes “los humanos normales”. Al empezar a desglosar la escena se aprecian una serie de detalles técnicos fundamentales; primeramente, la ya comentada utilización del tamaño de las viñetas para señalar la insignificancia de los humanos para Manhattan, también debe señalarse la propia apariencia estética del personaje que se nos presenta como un hombre de una piel azul, ojos puramente blanco, sin señales de aspectos mundanos como vello facial y una especie de aura blanca que envuelve la figura del personaje. Esta serie de decisiones estéticas marcan de forma clara la diferencia entre Manhattan y los personajes principales, amén de que la paleta de colores de Osterman es totalmente incongruente con los colores generales de la obra, nuevamente patentizando su esencia como un ser por encima de la media. Además, los diálogos de Manhattan presentan una particularidad única, similar a Rorschach, sus globos de texto están coloreados con el mismo tono de azul de la piel del personaje. Detalle que parece simple, pero

denota que este se muestra como un ser distinto incluso en aspectos puntuales que se supone deben reafirmar la condición humana de Osterman, como el mero hecho de hablar.

Lo que nos cuentan estas páginas es simple. Rorschach se infiltra en la base militar donde Manhattan vive junto a su pareja Laurie Jupiter, la ex vigilante *Silk Spectre II*, para informales sobre la muerte de *The comedian* y plantearles su teoría de que hay alguien detrás de los ex vigilantes. El accionar de Jon en este breve encuentro es un buen preámbulo de su relevancia dentro de la obra, este se muestra distante sin darle importancia a lo dicho por Rorschach mientras éste discute con Laurie sobre la moralidad de *The comedian*⁷³. La discusión llega su clímax cuando Rorschach pregunta directamente a Osterman sobre su aparente falta de interés por la muerte de su ex compañero, este responde “un cuerpo vivo y un cadáver contienen el mismo número de partículas [...] La vida y la muerte son abstracciones incuantificables. ¿Por qué debería preocuparme?⁷⁴” (Moore y Gibbons, 1986, I, p.21). Una frase que rebosa del cariz científico que acompaña al personaje y que demuestra su particular percepción que difiere del sentido común. Resulta interesante apreciar que su diálogo también puede leerse en clave filosófico, pudiendo ser entendida como una referencia a posturas existencialistas que arguyen el absurdismo inherente de la vida misma⁷⁵.

⁷³ La madre de Laurie fue una vigilante conocida como *Silk Spectre I*, que fue parte del primer grupo de héroes llamado *Minutemen*. Equipo en el cual también se hallaba *The comedian* quien trato de violar a la madre de Laurie. Debido al trauma que su madre vivió, Laurie, guarda un resentimiento ante el ex vigilante, mostrándose bastante satisfecha con su asesinato. Hecho que la confronta con Rorschach quien admiraba a *The comedian* por sus posiciones ideológicas

⁷⁴ [Traducción del inglés al español realizada por el autor de este trabajo].

⁷⁵ Siendo la obra de Albert Camus el mayor exponente de esta postura, particularmente Mersault el protagonista de *El extranjero*

Pero como se comentó, lo importante de Manhattan en estas páginas no son sus reflexiones internas sino lo que nos dice su accionar como presagio de su papel dentro de la narrativa general. Osterman es un observador imparcial se dedica a apreciar y dar su visión respecto a los hechos más que actuar como un catalizador de la trama, papel que en principio parecería más adecuado para él teniendo en cuenta sus poderes. Siendo coherente con el principio que rige al personaje, Manhattan se ve impedido de tomar partido en los conflictos mundanos por la futilidad que le ocasiona la existencia humana, hecho que se remarcara en el análisis que viene a continuación.

Volvemos a encontrarnos con Manhattan en el segundo capítulo dedicado al funeral de Edward Blake, *the comedian*, donde apreciamos que Osterman tiene un *flashback* del tiempo que pasaron juntos en Vietnam, siendo los únicos vigilantes avalados por el gobierno se les pidió a ambos que participaran en la guerra. En la breve charla se remarcaban las diferencias entre ambos, apreciándose que Blake es la representación por excelencia del cinismo; siendo alguien que no siente ningún tipo de remordimiento por sus acciones, el mayor simbolismo de esto se presenta en su nombre de vigilante, es el comediante porque entiende que la vida en sí misma es una broma carente de sentido, cuando Manhattan le pregunta por todas las atrocidades que se cometieron en la guerra se dedica a recalcar que nunca dijo que fuera una broma divertida. Vemos que Blake se mueve en un extremismo similar a Rorschach con la diferencia que este último sigue concibiendo la vida como una dualidad moral, una forma de ver el mundo que fue abandonada por Blake para ceñirse al sinsentido de la existencia. Osterman y Blake presentan cierta relación referida al incipiente absurdismo que define su forma de ver la vida, esto establece un paralelismo interesante entre ambos personajes sobre todo a raíz de la relación entre *the comedian* y la pareja de Manhattan.

La conversación llega a su abrupto final cuando una mujer vietnamita que Blake había dejado embarazada aparece para recriminarle que piensa dejarla. El vigilante la ignora lo que lleva a la mujer a herirlo con una botella partida, lo que conlleva a que este la asesine disparándole ante las advertencias vacías y la mirada atónita de Manhattan por lo sucedido. Cuando Jon le recrimina a Blake por su accionar, éste culpa a Osterman por lo sucedió declarando que si de verdad hubiera estado interesado en evitar lo acontecido solo tenía que mover los dedos y usar sus poderes pero prefirió quedarse observando, estableciendo que él es consciente de que Manhattan ha perdido interés en la vida humana. Yéndose mientras exclama “Dios nos ayude” simultáneamente la novela nos deja una doble viñeta de Manhattan con la misma posición reflexiva viendo el cadáver de la mujer vietnamita hace años y en el presente mirando el entierro de Blake. El solapamiento entre la frase de Blake y las viñetas de Manhattan nos muestra con claridad que él como “Dios” no tiene intención de ayudar a la humanidad, su posición reflexiva aumenta esta sensación pues en vez de exponer remordimiento por su omisión, muestra curiosidad por su inacción.

Este breve recuerdo crea una conexión interesante con la historia de Rorschach, recordando que lo que motivó a este a abrazar el vigilantismo fue la falta de empatía que se apreció en el asesinato de Genovese. Al observar la actitud de Manhattan con la historia de Rorschach como contexto, apreciamos que Osterman sigue cayendo en los vicios de la humanidad, esa misma de la que reniega y solo le produce tedio. Hecho que patentamente Manhattan no deja de ser un “Dios” muy humano. Ahora bien, si agregamos un cariz filosófico a este caso resulta interesante la cercanía que se teje entre la moralidad de Manhattan y las paradojas que el pensador David Hume (2004 [1779]) le atribuye al filósofo Epicuro sobre la existencia del mal, en su libro *Diálogos sobre religión natural*. En esta serie de problemas

lógicos, presuntamente, el filósofo de Samos busca probar deductivamente la incoherencia entre el mal en el mundo y la noción de un dios bondadoso. Concretamente, la formulación más afín a este caso es cuando Epicuro nos dice que si Dios puede evitar el mal y aun así no lo hace implica necesariamente que es un ser malvado o al menos amoral. Esta conclusión se ve sugerida por las acusaciones de Blake, pero la obra deja a interpretación del lector el cómo considerar la actitud de Manhattan.

En el tercer capítulo de la obra, Manhattan tiene un papel prominente al ser el catalizador de todos los sucesos. Todo comienza cuando Laurie descubre que Osterman creó un clon de sí mismo para mantener relaciones con ella, mientras el verdadero seguía trabajando en su laboratorio. Esto genera una gran molestia en ella al apreciar que ese creciente desinterés de Manhattan está empezando a afectar su relación, procediendo a marcharse y dejar a Jon quien tiene que prepararse para una entrevista que le realizaran. De ahí en adelante el capítulo se convierte en una constante yuxtaposición entre dos tramas. Por un lado, vemos que Laurie visita a Dan, un compañero ex vigilante, y mantienen una conversación centrada en lo difícil que es para Laurie mantener una relación con Manhattan debido a su personalidad. Por otro lado, vemos una entrevista que le realizan a la ex prometida de Manhattan quien también se queja de la actitud de Jon, presentándose una concatenación entre los lamentos de ambas mujeres al tiempo que apreciamos a Manhattan alistándose para la entrevista. En palabras de Jupiter: “Este mundo, el mundo real para él, es como caminar a través de la niebla, y todas las personas son como sombras [...] solo sombras en la niebla⁷⁶” (Moore y Gibbons, 1986, III, p.9).

⁷⁶ [Traducción del inglés al español realizada por el autor de este trabajo].

La entrevista sirve como un punto central en la trama de Manhattan y como una culminación de todo lo construido en los tres capítulos sobre lo deplorable del tedio que la humanidad representa para Osterman. En el desarrollo del acto periodístico, vemos como unos periodistas lo hacen consciente de que una serie de personas cercanas a él han muerto de cáncer o lo han contraído, para finalizar revelándose que su ex prometida también está entre los afectados y parece que él es la causa de la enfermedad de todas estas personas. Esto causa un revuelo en la sala entre periodistas asustados y otros que se lanzan sobre Osterman para saber sus declaraciones siendo atosigado por la prensa al punto de no poder moverse. En estos sucesos vemos por primera vez a Manhattan expresando emociones genuinas: por un lado, sorpresa al enterarse del destino de su expareja, por el otro, consternación al verse señalado como causante de cáncer de sus seres queridos y finalmente molesto por la actitud de la prensa, lo cual culmina con el dando un grito de frustración y usando sus poderes para transportar a todos fuera de la sala quedándose solo.

Sopesando que Laurie lo había dejado y que ahora la humanidad le temería decide abandonar la tierra y refugiarse en marte. El cierre del capítulo nos narra cómo ante la ausencia de Manhattan en el mundo, los soviéticos están tomando acciones hostiles ante Estados Unidos. En una sala de guerra entre el presidente Nixon y sus asesores militares se evalúan las potenciales pérdidas ante el inminente conflicto nuclear. Las últimas páginas nos muestran una superposición entre las palabras de Nixon y las acciones de Osterman. “Creo que le daremos una semana, señores, antes de sacar nuestras armas pesadas [...] después de eso la humanidad está en manos de una autoridad superior a la mía. Esperemos que esté de nuestro lado⁷⁷” (Moore y Gibbons, 1986,

⁷⁷ [Traducción del inglés al español realizada por el autor de este trabajo].

III, p. 28). Estas palabras son dichas por el político mientras vemos como en marte Manhattan camina por primera vez con una sonrisa feliz en su rostro, sintiéndose dichoso al verse libre de la humanidad.

El cuarto capítulo está exclusivamente dedicado a la figura de Manhattan siendo este una conjunción entre conversaciones filosóficas y experimentación narrativa. Aquí se nos revela que Manhattan tiene una percepción distinta del continuo temporal, experimentando el tiempo como un círculo. Para Osterman no hay pasado, presente o futuro. Él se encuentra experimentando cada momento temporal que haya vivido de forma simultánea, mientras está en el presente al mismo tiempo vive en el pasado cursando los hechos que acontecieron antes de su accidente y de igual forma está en el futuro viviendo los sucesos que ni los lectores ni los personajes saben que ocurrirán. En este sentido, Manhattan se nos presenta como un esclavo del tiempo. Este capítulo es una muestra de que incluso el ser más poderoso del mundo no es más que una termita ante el inexorable devenir del tiempo. Esto se debe a que Osterman no puede cambiar los sucesos que ocurren, aun si lo deseara, porque estos ya ocurrieron y lo ha vivido en su futuro. Jon es consciente de lo que sabrá e incluso de cómo reaccionará ante tales conocimientos cuando aún no lo has experimentado. Cuando se le interroga por qué se comporta como un títere ante el tiempo siguiendo el libreto aun cuando ya es consciente de que sucederá, responde con su mítica frase: “[t]odos somos marionetas, Laurie. Yo solo soy una marioneta que puede ver los hilos”.

Esta visión temporal suscita varias conexiones filosóficas. Es conveniente resaltar la relación que presenta con los postulados kantianos relacionados con la noción de tiempo. En la *Crítica a la razón pura* (1997 [1787]) se indaga acerca de la naturaleza del espacio y el tiempo. Para el filósofo, el tiempo es una condición de posibilidad de toda intuición sensible, por ende,

gracias al tiempo somos capaces de conocer o aprehender que otros fenómenos se encuentran en la realidad. Establece que de manera *a priori* la concepción de tiempo se encuentra en nosotros, al observar que el tiempo no es un concepto de carácter empírico extraído de la experiencia, pues es necesario tener una noción de la temporalidad, para percibir las sucesiones, la coexistencia y otros factores indispensables para tener intuiciones del mundo.

Vemos pues, que el tiempo es de carácter necesario y sirve de base para todas las intuiciones sensibles que en tanto humanos podemos aprehender. El mundo fenoménico tal y como puede ser aprehendido está mediado por la representación del tiempo que de forma *a priori* está configurada en nosotros. Estamos imposibilitados para intuir un mundo sin la noción de tiempo, de tal forma que es inconcebible para el ser humano el poder concebir un no-tiempo. Con base en lo dicho, comprendemos que es imposible saber si las cosas en sí se encuentran determinadas por el tiempo, solo tenemos certeza de que los fenómenos están determinados por las intuiciones que se derivan de la relación que nuestra cognición sustenta en las nociones de espacio y tiempo. “el tiempo no es más que una condición subjetiva de nuestra (humana) intuición (que es siempre sensible, es decir, en la medida en que somos afectados por objetos) y en sí mismo, fuera del sujeto, no es nada” (Kant, 1997 [1787], A35 [B52], p.83).

Esta breve introducción al pensamiento kantiano sobre el tiempo nos ayuda a establecer las similitudes y diferencias con la novela gráfica. Se debe resaltar que todo lo concerniente a Manhattan fue creado en base a las teorías físicas de la mecánica cuántica, por ende la noción de tiempo presente en la obra es más cercana a la visión de Einstein y la física coetánea que al pensamiento kantiano que se ubica temporalmente en la modernidad. Por esto, apreciamos que en términos teóricos el funcionamiento del tiempo difiere entre ambas perspectivas. Particularmente

la tesis kantiana parte de considerar el tiempo como un acto intuitivo puro propio de nuestro aparato cognoscitivo, y a partir de este comprendemos el mundo fenoménico. Esta visión es contraria al planteamiento de *Watchmen* que se acerca a una representación más determinista, en el que el tiempo subsiste a las pretensiones de la misma persona y el mismo Manhattan a pesar de su poderío se ve subyugado a los azares de las divagaciones temporales. Ahora bien, existe una conexión entre la obra de Moore y el pensamiento kantiano, particularmente en la decisión de enmarcar una diferencia entre el mundo cognoscible y el mundo real ajeno a la capacidad aprehensión humana.

La dualidad fenómeno/noúmeno es capital para todo el desarrollo teórico kantiano⁷⁸. A diferencia de sus pensamientos sobre la naturaleza del tiempo que se vieron refutados por la ciencia moderna, la distinción de la realidad se vio apoyada por las teorías sobre las diferentes dimensiones físicas. La posibilidad teórica de una cuarta dimensión es factible bajo los modelos matemáticos actuales, pero la capacidad de percibirla sería ajena a la naturaleza humana. Esto tiende a ejemplificarse mostrando que el mismo caso aplicaría para un ser de dos dimensiones si conociera a un individuo tridimensional, simplemente un ser de estas cualidades escaparía de su comprensión de su realidad material.⁷⁹ Salvando las diferencias, esto se puede compaginar con

⁷⁸ Todo el corpus filosófico de Kant parte de este principio ontológico que “divide” la realidad en dos partes esenciales. Por un lado, el mundo fenoménico aquel que los seres humanos percibimos de acuerdo con la configuración nuestra capacidad de aprehender el mundo de los fenómenos. Por el otro, el mundo de las cosas en sí – nouménico –, un plano de la realidad que no podemos aprehender porque nuestra mente no está configurada para poder concebirlo. Esto se puede ejemplificar comparando la capacidad de percepción del perro y el humano. Mientras el perro está condenado a ver a blanco y negro, los humanos podemos ver en colores. Esto implica que nuestra percepción nos permite acceder a una realidad más amplia, abierta a la cognición, que la que el perro puede alcanzar. De igual forma, la teoría de Kant plantea la existencia de un conjunto de cosas que no podemos percibir de forma similar al perro y los colores.

⁷⁹ El ejemplo descrito es una breve descripción de la trama del libro *Planilandia* (1999 [1992]) del escritor Edwin Abbott Abbott, que trata sobre la visita de una esfera a un mundo de figuras bidimensionales. La novela fue escrita para ilustrar lo que pasaría si conocemos a un ser con dimensiones físicas que están más allá de nuestra capacidad de comprensión. Como referencia visual de este ejemplo, dejamos el link del *tráiler* de la adaptación cinematográfica de la película: <https://youtu.be/C8oiwnNlyE4>.

los postulados kantianos, y de igual forma puede conectarse con lo explorando en *Watchmen*. No hay un consenso en las ciencias exactas sobre la cuarta dimensión, pero la física tiende a considerar que este papel lo ocupa el espacio-tiempo. En este sentido, puede argüirse que el experimento que le dio sus poderes a Manhattan y posibilitaron su percepción temporal funciona como una símil de lo que sucedería si se alcanza una percepción de una cuarta dimensión espacio-temporal. Esta interpretación estaría en diálogo directo con las teorías físicas que inspiraron a Moore, pero también serviría como nexo con el pensamiento kantiano pues recalcaría la separación ontológica de la realidad propuesta por el prusiano, e incluso ficcionalmente lo superaría⁸⁰. Lo relevante de este caso es que no se estaría leyendo la obra a través de un cariz filosófico para forzar las conexiones, sino que es la misma obra por su contenido la que suscita que se hagan las relaciones con los postulados filosóficos.

Sin embargo, el componente filosófico que caracteriza el capítulo no se ciñe solamente al pensamiento kantiano. Para seguir explorando este contenido se procederá a relatar los sucesos que acontecen en el capítulo. Se debe aclarar que estos se reseñaran de forma cronológica separándonos de la estructura narrativa empleada por Moore en el episodio⁸¹, decisión tomada por motivos pragmáticos puesto que es de mayor facilidad analizar el capítulo y enfatizar sus conexiones, si se abordan los acontecimientos de forma estructurada.

Agosto de 1945, Jon se encuentra practicando como reparar relojes para heredar la profesión de su padre: la relojería. Justo en ese instante su padre está a su cuarto sorprendido por

⁸⁰ Esto porque la obra de Kant es enfática en señalar la imposibilidad de percibir el nouméno, de igual forma que las matemáticas nos dicen que no podemos concebir un objeto tetradimensional. Pero hipotéticamente en *Watchmen* estaríamos apreciando la percepción de alguien que logró atravesar estas barreras.

⁸¹ En este capítulo Moore realiza un ejercicio de experimentación narrativa, al presentar los hechos de forma solapada, en desorden cronológico, con la intención de imitar la forma en que el personaje de Manhattan percibe la temporalidad.

la noticia del bombardeo nuclear en Hiroshima, en estado de *shock* le dice que si la teoría de la relatividad de Einstein es cierta entonces el propósito del relojero de intentar fijar el tiempo en un espacio único es una falsedad, dicho esto, toma el reloj y las herramientas de su hijo y las arroja por la ventana manifestando que su profesión ahora le pertenece al pasado, la energía nuclear es el futuro y en eso debería enfocarse Osterman.

Este momento es interesante por la relación que guarda con la teoría de los paradigmas científicos propuesta por Thomas Kuhn. En su libro *La estructura de las revoluciones científicas* (2004 [1962]) el físico define a los paradigmas como un conjunto de prácticas científicas imperantes, que permiten dar respuesta a las principales interrogantes de la comunidad científica en un momento histórico determinado. Por ejemplo, la mecánica cuántica es la disciplina científica que marca el paradigma de cómo entender las leyes de la física en nuestra coeternidad, pero en el pasado este papel era ocupado por la mecánica clásica propuesta por Newton. Es relevante señalar que la propuesta de Kuhn no se ciñe solamente a una forma de entender la historia de la ciencia, sino que también tiene implicaciones sociológicas, puesto que al cambiar la forma en que entendemos cómo funciona el mundo también cambia el modo en que percibimos la realidad. Tanto así que el físico consideraba que se puede hablar de “mundos distintos” cuando se refiere a dos personas que entienden el cosmos a partir de concepciones científicas inconmensurables. Esta concepción Kuhniana se ve representada por el comportamiento del padre de Jon, quien entiende que ante el cambio del paradigma científico su profesión se ha convertido en un vestigio del pasado y considera pertinente que su hijo se adapte a la nueva forma de apreciar el mundo, en este caso que se especialice en física nuclear.

Volviendo a la novela, en 1959 Osterman con un doctorado en física atómica empieza a trabajar en un proyecto en Arizona centrando en los campos intrínsecos, allí conoce a la científica Janey Slater, su futura ex pareja. Ambos formalizan rápidamente su relación, Janey al interesarse de la antigua profesión de su novio le pide que repare su reloj de bolsillo, Jon acepta. Meses después, durante un descanso, Osterman recuerda que dejó el reloj en la sala del cañón partículas, decide ir a buscarlo y al ingresar al compartimiento por accidente queda encerrado. Los científicos le dicen que no hay nada que se pueda hacer, la sala está programada para cerrarse de forma automática cuando el cañón es activado, Janey se aleja negándose a ver lo que pasara, abandonando a Jon quien en sus últimos instantes se limita a ver el reloj que lo condenó: el cañón se activa desintegrando su cuerpo molecularmente.

Meses después empiezan a acontecer avistamientos paranormales; un sistema digestivo caminando, luego un sistema circulatorio. Finalmente, Manhattan se materializa en su nueva apariencia en medio de comedor frente a Janey y el resto de sus ex colegas. Resulta conveniente señalar que la forma en que se manifiestan los poderes de Manhattan presenta relación con la teoría aristotélica del motor inmóvil. En la *Metafísica*, el oriundo de Estagira plantea las causas a partir de las cuales debe entenderse la realidad, siguiendo su noción de la causa eficiente en conjunción a sus postulados del acto y la potencia, resulta claro que bajo el pensamiento aristotélico cada acontecimiento tiene una causa y está a su vez una causa precedente⁸². Pero en esta compresión del devenir subyace una aporía, pues necesariamente todos los actos deberían retrotraerse a una primera causa que sirva como principio de las demás. Aristóteles se muestra a favor de esta idea planteando el concepto de un motor inmóvil. Como su nombre lo indica sería un “motor” que funcionaría como fuente del movimiento de todo el cosmos, pero al ser la

⁸² El Estagirita plantea este tema en su tratado *Metafísica* 1069a-1070a].

primera causa sería en sí mismo su propio principio, por ende debe ser inamovible. Esta idea de la “inamovilidad” puede entenderse como una analogía de las condiciones formales propias de este ente, que lo diferenciarían del resto de seres vivos; por ejemplo, debería ser capaz de autosostenerse ya que al ser su propio principio no puede depender de algún factor externo a él. Precisamente, por este hecho Aristóteles considera que este ente se encontraría eternamente en acto, por su incapacidad de devenir y degradarse, al estar en este estado su única función sería su propia autocontemplación. Esta descripción corresponde a la visión de “Dios” que tendría el nacido en Estagira, el cual se trata de un principio lógico que da origen a todas las causas del mundo y que engloba en sí una serie de características particulares: su inmutabilidad, su capacidad de autogenerarse y su perpetuo estado contemplativo. Estos principios fácilmente pueden apreciarse en la figura de Dr. Manhattan.

En la obra es bastante notorio el paralelismo de la figura de Manhattan y el concepto de Dios, incluso Osterman es directo en decir que no cree en la existencia de una divinidad y en caso exista duda que tenga relación con él. Pero al introducir las características que describen al motor inmóvil se patentó que Manhattan fácilmente puede catalogarse como un Dios, por lo menos desde el pensamiento de Aristóteles. Esto se nota en tres aspectos: en primera instancia, Manhattan es autosostenible puesto que es inmortal y no necesita comer, dormir o respirar pudiendo incluso sobrevivir en el espacio. Además, su cuerpo no envejece manteniendo de forma perpetua la misma apariencia. Vemos pues, que en términos aristotélicos la esencia de Manhattan es materialmente distinta a la de los demás; no necesita de factores externos para subsistir. En segunda instancia, al no envejecer y ser autosuficiente se especifica el carácter inmutable de Manhattan, siendo, de este modo, un ser incapaz de degenerarse. Finalmente, y en tercera instancia, la actitud desinteresada de Manhattan puede entenderse como un aspecto de carácter

contemplativo propio de un ser que se encuentra eternamente en acto. A lo dicho, debe sumarse que los poderes de Manhattan le permiten crear y darle forma a la materia, por lo cual también cumple el papel de ser una causa primera pues funge como motor inmóvil de las cosas que crea o transmuta. Contemplado lo dicho, podemos recalcar que Manhattan, como concepto, resulta afín a las concepciones metafísicas que el filósofo de Estagira concebía sobre la figura de un ser divino.

Retomando el capítulo, apreciamos los sucesos que llevaron a Manhattan al lugar donde se encontraba en el primer número. Después de aprender a materializarse es tomado por el gobierno estadounidense, quienes estudian sus poderes y al apreciar las capacidades de Osterman le ofrecen diferentes cosas para que este acepte trabajar para ellos, proposición que Jon acepta. También decide mantener su relación con Janey pero esta empieza a deteriorarse, puesto que Janey siente culpa por no ser capaz de quedarse a atestiguar la muerte de Jon, al tiempo que siente que Manhattan es una persona diferente del hombre del que ella se enamoró. Pero la distancia también es por parte de Manhattan quien nota que cada segundo que pasa Janey envejece lentamente, aunque sea de forma infinitésima, suceso que lo contraria a raíz de su condición de ser un ser inmortal cuya apariencia es inmutable. La mundanidad de Janey produce que Manhattan se aleje paulatinamente de ella, la consumación de la separación ocurre cuando Osterman conoce a Laurie.

Debido a la cobertura mediática sobre la figura Jon, y su condición de “superhombre”, el gobierno considera pertinente que Manhattan se dedique a combatir el crimen junto a los demás vigilantes como acto publicitario, resulta interesante apreciar el paralelismo que se crea aquí entre Rorschach y Manhattan. Por un lado, la razón por la que el hombre se convierte en un “héroe” es

una respuesta a la amoralidad intrínseca de la humanidad, por el otro, el Dios se convierte en vigilante porque se lo pidieron, no hay ninguna razón transcendental de fondo. Este hecho sirve para enmarcar aún más la idea que Moore quería transmitir con Manhattan —que un ser divino auténtico sería apático ante la realidad de los hombres. En las reuniones con los vigilantes Osterman conoce a Laurie, quien en ese momento solo era una menor de edad que al igual a Jon estaba tomando la vía del vigilante por una decisión externa, en su caso por el pedido de su madre quien también fue vigilante y quería que su hija siguiera sus pasos. Manhattan impresionado por la belleza y la juventud de Laurie no duda en intentar avances románticos con ella, situación que no es eludida por Laurie quien a pesar de ser una niña no deja de verse excitada por el hecho de que el hombre más poderoso del mundo se fijó en ella. Esto desencadena en Janey descubriendo la infidelidad y dejando a Jon mientras este formaliza su relación con Laurie. Posteriormente los vigilantes serían prohibidos, Osterman seguiría trabajando para el gobierno y gracias a esto Laurie conseguiría un armisticio. Llegando cronológicamente a los sucesos vistos en el principio de la obra. El capítulo titulado *Watchmaker* finaliza con Jon aun en marte usando sus poderes para crear una estructura gigante similar a un reloj, mientras reflexiona sobre la naturaleza del tiempo y experimenta todos los sucesos relatados en este capítulo de forma continua.

Concluido el relato, la presencia de Manhattan es inexistente en la obra hasta la llegada del antepenúltimo capítulo. En este los protagonistas, entre los cuales está Laurie, se disponen a ir a detener el atentado cuando se hayan con Manhattan quien vuelve a la tierra a buscar a Laurie, puesto que en ese momento deben tener una conversación en marte donde ella lo debe convencer del valor de la vida humana y de que salve a la humanidad. Si bien la premisa de este capítulo es la más filosófica de la obra, pues trata sobre una discusión del sentido de la vida, resulta que, paradójicamente, tiene poco contenido filosófico, ya que está más centrando en explorar al

personaje de Laurie. Sin embargo, es conveniente resaltar ciertos aspectos sobre Manhattan. Como es de esperarse la postura de Manhattan es que la vida humana en sí misma no tiene valor y no encuentra una razón que lo motive a salvarla, siendo esta una mera consecuencia de todo el desarrollo que hemos visto del personaje en el transcurso de la obra. En su argumentación, Osterman compara la tierra y marte comentando que la existencia de la vida en ningún aspecto hace más bello lo perfecto que es marte como planeta. Postura que se asemeja a quienes arguyen la futilidad de la existencia en base a nuestro diminuto papel a escala universal, a su vez Jon ve poca utilidad en salvar a la humanidad pues fue ella misma la que llegó al punto de destruirse a sí misma. “Todas esas generaciones de lucha, ¿qué propósito lograron? Todo ese esfuerzo y ¿a qué nos llevó?”⁸³ (Moore y Gibbons, 1986, X, p.10).

El capítulo llega a su clímax cuando la conversación desemboca en el descubrimiento por parte de Laurie de que su padre biológico es *the comedian*. Revelación que la deja bastante consternada, al no poder concebir como su madre pudo mantener una relación consensuada con el hombre que anteriormente había intentado violarla. Este hecho que resulta perturbador para Laurie, funge como catalizador para que Manhattan se reencontre con el sentido de la humanidad, pues queda sorprendido al pensar lo extremadamente coincidencial de que la unión entre un hombre tan despreciable como Blake y la madre de Laurie haya dado origen, entre cientos de posibilidades, a un ser humano como Laurie quien es completamente diferente de sus progenitores, un ser humano del cual está enamorado. Manhattan considera que las posibilidades que engloban la concepción de Laurie son tan infinitésimas que puede catalogarse como un milagro termodinámico.

⁸³ [Traducción del inglés al español realizada por el autor de este trabajo].

Eventos con probabilidades en contra tan astronómicas que son efectivamente imposibles, como que el oxígeno que se convierte espontáneamente en oro. Anheló observar tal cosa. Y, sin embargo, en cada acoplamiento humano, mil millones de espermatozoides compiten por un solo óvulo. Multiplica esas probabilidades por incontables generaciones, contra las probabilidades de que tus antepasados estén vivos, se encuentren y hayan engendrando a este hijo en concreto; esa hija exacta [...] hasta que tu madre ama a un hombre al que tiene toda la razón para odiar, y de esa unión, de miles de millones de niños compitiendo por la fecundación, fuiste tú, solo tú, quien surgió. Destilar una forma tan específica de ese caos de improbabilidades es como convertir el aire en oro... esa es la diferencia suprema. El milagro termodinámico.⁸⁴ (Moore y Gibbons, 1986, X, p. 26-27)

Laurie logra que Osterman extrapole las condiciones de su nacimiento al de cada ser humano, llevando a Jon a considerar cada concepción un milagro y por ende lo lleva nuevamente a manifestar su aprecio por la importancia de la vida humana. Jon finalmente se dirige con Laurie a la tierra para evitar el atentado. Es interesante el cambio de paradigma que se da en el pensamiento de Manhattan, antes consideraba que lo ínfimo de la existencia humana en el universo era lo que le restaba valor, para comprender que precisamente las posibilidades tan pequeñas que permitieron que existiera la vida en un universo tan vasto es lo que le da valor a dicha existencia, una vida única en el cosmos. Con esta resolución se da un cierre al arco argumental del personaje. A continuación procederemos a comentar el desenlace de Manhattan en la obra.

⁸⁴ [Traducción del inglés al español realizada por el autor de este trabajo].

Si bien Jon toma la decisión de salvar a la humanidad, al llegar a la tierra el atentando ya había sido consumado, por esto, decide dirigirse a donde se encuentra el antagonista para que pague por sus actos criminales. Al llegar con el “villano” se haya ante la decisión moral que los personajes debe tomar, siendo Jon el primero en decidir que lo correcto es mantener el secreto y el que influye en la opinión de los demás. La postura de Jon se ve justificada porque el mantener el secreto crea un pacto entre las superpotencias disminuyendo la posibilidad de un holocausto nuclear, el principal peligro que afrontaba la humanidad, bajo esta lógica Manhattan entiende que el crimen debe quedar impune en pro de la supervivencia general de la especie. Finalmente, Osterman es quien se encargar de asesinar a Rorschach para evitar la divulgación de la verdad y como última voluntad decide abandonar la tierra al haber asegurado el futuro de la humanidad. Todavía intrigado por la existencia humana, decide irse a otra galaxia e intentar crear vida propia consumando su papel como Dios que rehuyó durante toda la obra. Su última aparición se da cuando el antagonista le pregunta si el crimen que realizo de verdad le puso un fin al peligro para el hombre; Jon con una sonrisa en el rostro desaparece diciéndole “nada termina, Adrian. Nada termina nunca”.

El final de Manhattan tiene un cariz “optimista” en comparación a su personalidad en el transcurso de la obra. Entendiendo que el personaje de Osterman funciona como un vehículo para las propias reflexiones filosóficas de Moore. En ese sentido, el final puede considerarse como un manifiesto de parte del autor de por qué, en términos propiamente existenciales, considera que la vida humana vale la pena vivirla y salvarla a pesar del absurdísimo inherente en esta. Conclusión que nuevamente nos pone en dialogo con la filosofía, sobre todo con lo expuesto por Camus en *el mito de Sísifo* (1995 [1951]) donde la tesis principal del francés es que, si bien es indudable que la vida no tiene sentido, es precisamente este sinsentido existencial lo que nos hace libres, pues

de esta forma nuestra vida no está determinada por una fuente divina que toma las decisiones por nosotros. Precisamente esta libertad inusitada es la que nos permite decidir qué sentido queremos que tenga la vida, pues al no existir un precedente podemos entender y expresar la libertad lo absurdo como nos plazca.

Ahora bien, esto parece incoherente con el determinismo temporal que caracterizaba al personaje de Manhattan, pero Moore fiel a su compromiso de convertir a *Watchmen* en una obra crítica sin una perspectiva canónica nos muestra en las últimas páginas como en el marco de un mundo feliz libre de amenazas, el diario de Rorschach que expone toda la verdad del atentado llega a manos del pasante de un periódico. La obra termina recalando que está en nuestras manos decidir cuál es la conclusión adecuada a la historia, lo que patentamente que la novela no es un manifiesto sobre el determinismo ontológico y la falta de sentido del libre albedrío, sino una obra que prioriza el involucramiento del lector y quiere enfatizar la importancia de ser crítico y aprender a tomar posturas: se trata de un manifiesto al activismo, la acción y la reflexión.

Dicho esto, finalizamos la reseña de Manhattan. Sintetizado lo explicado sobre el análisis del personaje en conjunción a las relaciones filosóficas que subyacen del mismo, podemos reafirmar que el comic es un medio capaz de transmitir ideas filosóficas, entablar conversaciones con los conceptos principales de la disciplina, e invitar a la reflexión crítica sobre temas como el sentido de la realidad o el obrar ético del ser humano.⁸⁵ Explicado esto, damos cierre a este capítulo reafirmando que todo lo expuesto hasta ahora nos permitió demostrar con argumentos y

⁸⁵ Denotándose que las reflexiones filosóficas suscitadas por la novela gráfica se alinean con la definición de filosofía usada como base de esta investigación.

ejemplos puntuales que el cómic, a pesar de su contexto comercial, es un medio adecuado para transmitir ideas filosóficas en clave pedagógica.

Conclusiones

Para cerrar la presente investigación resulta conveniente traer a colación los diferentes objetivos que se pretendía alcanzar, para apreciar los resultados generales que se concluyeron de este trabajo de grado. En ese orden de ideas, debemos destacar que el análisis realizado sobre *Watchmen*, a partir de los conceptos definidos de la contrastación del primer capítulo y de las teorías del arte gráfico que se exploraron en el segundo capítulo, nos permitieron la consecución de los objetivos centrales que regían este proyecto.

En primera instancia, se demostró que el cómic es de carácter idóneo para la transmisión de ideas y conceptos, precisamente por ser un arte que nace de la conjunción de los dos medios expresivos por antonomasia del ser humano: las imágenes y las palabras. En segunda instancia, el análisis de las herramientas conceptuales y narrativas que son propias del noveno arte nos permitió demostrar que el cómic no se reduce a ser solo un medio para la transmisión de significados superficiales, sino que también es capaz de abordar ideas de marcado carácter filosófico sin desmeritar o degradar el valor simbólico e ideológico de estas nociones. Las conclusiones obtenidas nos han permitido afirmar que los resultados son de índole positiva en relación a la idea central de esta tesis, pues demuestran la validez de nuestra hipótesis inicial.

La pregunta central que dirigió nuestra investigación fue: ¿puede el cómic, siendo parte de la industria cultural, tener un contenido filosófico y enseñable? A la luz de los resultados obtenidos podemos dar una respuesta afirmativa a esta interrogante. Puesto que se probó que a pesar de estar enmarcado en el contexto económico capitalista, las cualidades autóctonas del

cómic permiten que en sus viñetas se desarrolle contenido filosófico, y su condición de arte mixto facilita su divulgación conceptual. Esto se demostró de dos formas; por un lado desde una perspectiva teórica y luego desde una perspectiva práctica. Primeramente, se abordaron los postulados teóricos de la tradición apocalíptica que abogaban por la inutilidad del noveno arte en los campos señalados. Los conceptos esgrimidos por los pensadores adscritos a esta tradición fueron contrastados y analizados para señalar las falencias que presentan para definir las cualidades del noveno arte. Acto seguido, se demostró de forma práctica como estos conceptos fallan al patentar como *Watchmen* y otras obras gráficas como *Maus*, evitan los resultados descritos por estas nociones e incluso los subvierten ocasionando efectos contrarios a los esperados por los pensadores apocalípticos. Dicho esto, y en conjunción con todos los resultados obtenidos, podemos concluir que efectivamente el cómic posee contenido filosófico que puede ser enseñado sin importar su condición de medio adjunto a los *mass media*.

Definido esto, resulta beneficioso resaltar los diferentes horizontes investigativos que se abren gracias los resultados conseguidos, y que nos permiten comprender a mayor escala la importancia de este proyecto investigativo. Que el cómic sea un medio idóneo para enseñar filosofía funge como antesala para plantear nuevos enfoques pedagógicos que busquen acercar la filosofía a las nuevas juventudes, mediante la apropiación de los códigos culturales que definen nuestra coetaneidad. En otras palabras, una filosofía pop para una época pop-moderna. Aclarado esto, se atisban a futuro dos investigaciones que nacen a partir de lo tratado en la presente tesis y nos permitirá dar un cierre redondo a todas las aristas abordadas en el transcurso de este escrito. En primera instancia, un examen que busque apreciar los resultados en práctica de ese potencial divulgativo que tiene el cómic, es decir, un proyecto centrando en ver los resultados de incorporar el noveno arte dentro del sistema educativo moderno. En segunda instancia, indagaciones que

reevalúen la relación entre los *mass media* y el individuo, a raíz de los resultados obtenidos sobre como las cualidades del tebeo no disminuyen a pesar de formar parte de la sociedad de consumo. Abriéndose también una ventana para pesquisas que busquen lograr un cometido similar a esta tesis, pero enfocada en el potencial de otros productos recientes y vigentes de nuestra contemporaneidad.

Explicado esto, damos por finalizado este proyecto de grado recalcando en términos metafóricos que el comic es un dispositivo capaz de incitar el pensamiento crítico que debemos aprovechar en pro de mantener la relevancia y la vigencia de la filosofía en el mundo pop-moderno.

Bibliografía

- Abbott, A. (1999 [1992]). *Planilandia. Una novela de muchas dimensiones*. J. Álvarez (trad). Barcelona: Torre de viento.
- Aristóteles (1875). *Metafísica*. P. de Azcárate (trad). Madrid: Medina y Navarro editores
- Barrero, A. (2012). De la viñeta a la novela gráfica. Un modelo para la comprensión de la historieta. *Tebeosfera*. 2 (10).
- Baudrillard, J. (2009 [1970]). *La sociedad del consumo: sus mitos, sus estructuras*. A. Bixio (trad). México: Siglo XXI editores.
- Brenifier, O y Després, J. (2008). *le livre des grands contraires philosophiques*. Paris: Nathan.
- Camus, A (1995 [1951]). *El mito de Sísifo*. L. Echeverry (trad). Madrid: Alianza editorial.
- Caplan, S. y Wallace, W. (productores). Johnson, A. y Travis, J. (directores). (2007). *Flatland: the movie* [cortometraje]. EU: Flat World Productions.
- Eco, U. (1984 [1968]). *Apocalípticos e integrados*. A. Boglar (trad.). Barcelona: Editorial Lumen.
- Eno, Vincent y El Csawza (1988). «Alan Moore Interview 1988». Recuperado de: <http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2006/02/20/alan-moore-interview-1988/>
- Escobar Moncada, J. (2013). *Mimesis en Platón y Adorno*. *Revista de filosofía de la Universidad del Norte Eidos*, 1(20), 173-400.
- Gallardo, G y Migue, L. (2019). *Filosofía para todos: la historia de las ideas como jamás te la habían contado*. Madrid: Oberon.

- Horkheimer, M. y Adorno, Th. (1998 [1944/1947] a). Concepto de ilustración. En *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (pp. 59-97). J.J. Sánchez. Madrid: Trotta.
- Horkheimer, M. y Adorno, Th. (1998 [1944/1947] b). La industria cultural. Ilustración como engaño de masas. En *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (pp. 165-213). J.J. Sánchez. Madrid: Trotta.
- Horkheimer, M. y Adorno, Th. (1998 [1944/1947] c). Apuntes y esbozos. En *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (pp. 251-302). J.J. Sánchez. Madrid: Trotta.
- Hudson y Bruckman (2004) The Bystander Effect: A Lens for Understanding Patterns of Participation. *Journal of the Learning Sciences*, 13(2), 165-195.
- Hume, D. (2004[1779]). *Diálogos sobre la religión natural*. C. García (trad). Tecnos: Madrid.
- Huyssen, A. (2000). Of Mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno. *New German Critique*, (81), 65-82.
- Kant, I. (1997 [1787]). *Crítica de la razón pura*. P. Rivas (Trad). México D.F; Fondo de Cultura Económica.
- Kuhn, T. (2009 [1962]). *La estructura de las revoluciones científicas*. Contin, A (trad). FCE: México D.F.
- McCloud, S. (1994). *Understanding comics the invisible art*. Nueva york: HarperPerennial edition.
- Moore, A y Gibbons, D. (1986). *Watchmen*. Nueva york: DC comics.
- Platón. (2013). *La república*. Galiano, M y Pabón, J. (trad). Madrid: Alianza.

- Ruiz Navarro, C. (2019). *Las mujeres que luchan se encuentran: manual de feminismo pop latinoamericano*. Bogotá: Grijalbo.
- T, Grater (2020). «Alan Moore gives a rare interview: ‘Watchmen’ creator talks new project ‘The Show’, how superhero movies have “blighted culture” & why he wants nothing to do With Comics». Recuperado de: <https://deadline.com/2020/10/alan-moore-rare-interview-watchmen-creator-the-show-superhero-movies-blighted-culture-1234594526/>
- Vilches, G. (2014). *Breve historia del cómic*. Madrid: Ediciones Nowtilus.