

**CONTEXTO E INTERTEXTUALIDAD EN LOS CRÉDITOS DE
WATCHMEN**
**CONTEXT AND INTERTEXTUALITY IN WATCHMEN'S OPENING
CREDITS**

Raúl Polo Montilla

Universidad de Córdoba

Resumen:

Los títulos de crédito de numerosos films se han conformado como algo más que una lista de nombres. Autores como Saul Bass o Kyle Cooper han convertido las secuencias iniciales de los films en microhistorias que avanzan o sintetizan el tono o la atmósfera del film, erigiéndose como el prólogo de la narración. El siguiente artículo analiza en profundidad la secuencia inicial de créditos de *Watchmen* (Zack Snyder, 2009), cuya función sintetizadora es vital para entender el contexto de una atípica película de superhéroes.

Palabras clave:

Cine; cómic; créditos; intertextualidad.

Key words:

Cinema; comic; credits; intertextuality.

Abstract:

Credits of many films has been formed like something more of a name's list. Authors like Saul Bass or Kyle Cooper have turned film's opening sequences into microhistories that gives us an idea or summarizes the tone and film's atmosphere, becoming a prelude of the story. This article executes a deep analysis of the opening credits of *Watchmen* (Zack Snyder, 2009), whose summarizes function is vital to understand the context of an unusual superhero's movie.

1. Introducción

Un cuerpo destrozado en la acera. Trozos de cristal caen a cámara lenta sobre él. Un charco de sangre que, poco a poco, se desliza hacia una alcantarilla. La cámara avanza mientras una chapa metálica con un "smiley" dibujado rebota contra la acera hasta detenerse. La sangre lo envuelve y la cámara penetra por uno de sus ojos. Todo se oscurece. Suenan los primeros acordes de "*The times they are a-changin'*" de Bob Dylan. Efectivamente, los tiempos han cambiado.

De esta manera comienzan los larguísimos créditos iniciales de *Watchmen*, el film dirigido por Zack Snyder, estrenado en 2009. Basado en el cómic guionizado por Alan Moore y dibujado por Dave Gibbons, *Watchmen* es una reflexión sobre la naturaleza violenta del ser humano y un estudio crítico de la figura del superhéroe en el cómic de los años ochenta. La adaptación que Snyder dirige se convierte en un reflejo hipertextual del cómic, con una obsesiva atención al detalle y a la fidelidad. Tras la escena inaugural del film (el asesinato de El Comediante) comienzan los más de cinco minutos de créditos donde la semejanza formal entre cómic y film será una pauta que el director seguirá en el resto del film.

Tras captar la atención del espectador con la escena inicial que acaba con El Comediante muerto en la acera, Snyder da paso a la secuencia de los créditos donde dará rienda suelta a su creatividad, mucho más libre de las ataduras visuales, que no narrativas, del cómic de Alan Moore. No puede, sin embargo, el director americano abstraerse por completo de la influencia de la historieta. No en vano, el concepto de simetría, omnipresente en la narración de Moore, se mantiene en esta primera escena del film: comienzan los créditos con la cámara penetrando en el "smiley" y terminan con el movimiento de cámara inverso.

Las veintidós escenas de las que se componen los créditos forman un mosaico donde se entremezclan episodios extraídos de la autobiografía de Hollis Mason, el Búho Nocturno original, viñetas del cómic en movimiento y acontecimientos históricos ligeramente modificados desde el nacimiento de los Minutemen, en 1938, hasta 1985, año en que transcurre la narración. El objetivo de Snyder es establecer un trasfondo histórico a la historia, que permita al espectador

situarse ante un film de superhéroes que poco o nada tiene que ver con los trabajos anteriores realizados sobre la figura del justiciero enmascarado.

2. La función contextualizadora de los créditos

"They made the picture instantly special. And they didn't stand apart from the movie, they drew you into it, instantly. Because, putting it very simply, Saul was a great film-maker. He would look at the film in question, and he would understand the rhythm, the structure, the mood – he would penetrate the heart of the movie and find its secret."
(Scorsese, 2011)

En este extracto del prólogo escrito por Martin Scorsese en el libro "Saul Bass: a life in film & design" el director americano destaca la imposibilidad de separar la secuencia de los créditos iniciales creados por Bass del resto del film, ya que la secuencia inicial te arrastra hacia la película, te hace partícipe de ella. Saul Bass conseguía transmitir con los créditos el ritmo o la estructura del film, en tan solo unos instantes. Los créditos del film se convierten en el prólogo de la película, una secuencia más de la historia, al mismo tiempo que explicita formal, estética y conceptualmente lo que vamos a ver. Algo parecido persigue Snyder con la escena de los créditos de *Watchmen*: crear un marco histórico (no importa que dicho contexto sea absolutamente hipotético) que dote a la narración de un realismo que refuerce la crítica y la reflexión que se oculta en una historia que es nada más, y nada menos, que una historia de superhéroes.



F 1



F 2

La historia de *Watchmen* transcurre en una ucronía, es decir, un pasado alternativo provocado por algún acontecimiento que se ha desarrollado de manera distinta a la realidad que conocemos. En el cómic de Moore, el olvido de un reloj durante un experimento convierte al científico Jon Osterman en un superhombre con poderes casi ilimitados, el Dr. Manhattan, que permitirá a

Estados Unidos salir vencedor de Vietnam, que, a su vez, permitirá a Richard Nixon seguir como presidente hasta 1985. Es la presencia del Dr. Manhattan, el único superhéroe real del relato, lo que variará el pasado y provocará que la historia se desarrolle en la citada ucronía. Porque es este pasado alternativo la base del que parte la historia: una sociedad donde existieran unos enmascarados, uno de ellos con capacidades casi divinas, no sería la misma sociedad que conocemos. Sería impensable que si Superman existiera se hubiera mantenido al margen de guerras o ataques terroristas. Por eso, *Watchmen*, tanto el cómic como el film, parten de una premisa absolutamente ficcional, una falsa realidad, pero tratada de manera realista. Es aquí donde la importancia de los títulos de crédito se antoja como crucial para establecer el marco histórico. Lo que para la mayoría de las películas de superhéroes no es necesario, ya que la presencia de los superhéroes prácticamente no altera el entorno en el que viven (algo que de por sí es inverosímil), en *Watchmen* es intrínseco a una narración que se construye a partir de un juego de simetrías, de reflejos y de máscaras. Snyder hace uso de los títulos de crédito de la misma manera en que Moore utiliza los apéndices de los doce capítulos del cómic, esto es, ampliando la información sobre personajes secundarios y creando un contexto a partir del cual se puedan comprender o, al menos intuir, lo que se esconde tras la máscara de los seis justicieros protagonistas.

Pero, ¿son los créditos una obertura puramente narrativa o, además de gestarse como prólogo del film a nivel argumental, cumplen una función formal? La respuesta es afirmativa. Snyder muestra en la secuencia inicial cierto regusto *vintage* y nostálgico, principalmente, en las escenas dedicadas a los Minutemen, mientras que los fragmentos finales, los que corresponden a los Watchmen, dejan atrás la inocencia y el colorido de los primeros justicieros para adentrarse en un entorno más sórdido y violento que acompañará al resto del film. La foto de familia de los Minutemen (F1) muestra unos justicieros con uniformes vistosos de colores vivos y caras sonrientes, dedicados a la lucha contra criminales de poca monta. El aspecto de los Watchmen (F2), por el contrario, es mucho más oscuro, con trajes más agresivos y sensuales. Esta evolución en los superhéroes en el film es análoga a la que se produjo en el mundo del cómic desde la época dorada de los años 40, hasta la aparición de las tramas más adultas en los años 60 y, sobre todo, en la década de los 80, donde autores

como Frank Miller o el propio Alan Moore dotan al cómic de una profundidad narrativa mucho menos adolescente y más seria.

3. Un mapa de referencias intertextuales

"No hay ninguna toma específica de la novela original en la secuencia, sino que quise expresar las ideas generales a través de las imágenes. Tanto la película como la historia general giran en torno a imágenes, fotografías y el recuerdo nostálgico de otra era. Si te fijas, en la mayoría de los planos siempre aparece una cámara, una fotografía o algún diario. Hay muchos iconos en la historia, y parte de la idea fue contar la película y crear la atmósfera por medio de estas fotografías y lo que aparece en los medios." (Snyder, 2009: 64)

En esta respuesta que Snyder da a una pregunta sobre los títulos de crédito el director americano admite su intención de utilizar la secuencia inicial como el prólogo de la narración que transmita la atmósfera nostálgica y oscura del resto del film. Al mismo tiempo, expone el principal recurso del que se valdrá para dotar a las imágenes de una sensación de realidad: el uso de la historia americana reflejada en los medios de comunicación y mostrada a través de alusiones intertextuales.

Gérard Genette considera la intertextualidad en los siguientes términos:

"Una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro."

La inclusión de un texto dentro de otro puede realizarse de una manera más o menos literal. En la primera escena de los créditos de *Watchmen* (F3) comenzamos a comprobar la gran cantidad de referencias intertextuales que Snyder incluye en cada "instantánea", algunas de las cuales son alusiones literales. Hollis Mason, el Búho Nocturno original, lucha a la salida de la ópera con un ratero mientras las cámaras fotográficas disparan sus flashes. Las cámaras, ya sean fotográficas o de vídeo, serán un motivo recurrente en los créditos. La utilización de la cámara superlenta, que apenas hace avanzar los fotogramas, y la posición desde la que Snyder rueda, hacen pensar en un plano

subjetivo en la que la cámara de cine se transforma en una cámara fotográfica mezclada entre las demás. Situando la cámara de esta manera, recurso que utilizará a varias de las escenas, el director convierte las secuencias en instantáneas que marcan el paso del tiempo e inmortalizan a los protagonistas. Con la llegada de las cámaras de video la velocidad de los fotogramas irá en aumento dejando de formar parte, en ocasiones, de la escena y utilizando un punto de vista no subjetivo.

La utilidad de la cámara superlenta va más allá de dotar a las escenas de esa sensación de fotografía en movimiento. Se trata de un recurso muy utilizado por Snyder para dotar de mayor espectacularidad a las imágenes jugando con la



F3

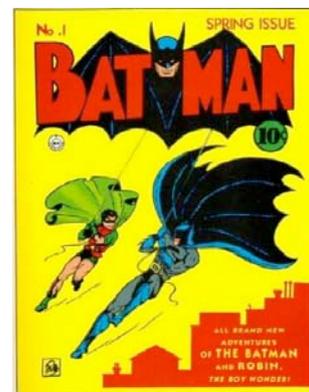
velocidad, alternando entre cámara rápida y cámara lenta. Sin embargo, la inserción de escenas de larga duración combinadas con la cámara lenta permite al director dar el tiempo suficiente al espectador para que se fije en las alusiones que aparecen en escena y asimile, si no todo, al menos una parte de la iconografía de los referentes intertextuales que Snyder introduce.

La mayoría de estas referencias pasarán inadvertidas en el primer visionado, aunque el establecimiento de la ucronía como contexto general del film quedarán arraigados en el espectador. Snyder, de forma parecida a lo que Moore y Gibbons hacen en el cómic, introduce ciertas referencias a modo de "guiño" para un espectador más versado en el mundo del tebeo. En ambos trabajos, tanto en el cómic como en el film, estas alusiones pertenecen al universo de los símbolos y los dobles sentidos, adquiriendo mayor sentido crítico dentro de la metatextualidad que subyace en la obra de Moore que en el film de Snyder,

donde en ocasiones estas referencias no pasan de meros homenajes o guiños intertextuales, aunque, eso sí, no por ello vacíos de significado y simbología.

En el fotograma superior (F3) podemos apreciar algunos de estos guiños intencionados que poblarán los créditos de *Watchmen*. Al fondo del cuadro aparecen tres personajes a la salida de la ópera. La pareja y su mayordomo no son otros que el matrimonio Wayne (padres de Bruce Wayne) acompañados de Alfred. El edificio lleva como nombre "Gotham Opera House". Si tenemos en cuenta que *Watchmen* transcurre en las calles de Nueva York, la referencia es directa a la ciudad donde se desarrollan las aventuras de uno de los superhéroes más míticos del mundo del cómic: Batman. De hecho, en los carteles que están situados en la vitrina a la derecha de la salida de la ópera podemos leer los nombres de las representaciones, entre las que se encuentra "Fledermaus", una opereta cómica de Johann Strauss cuya traducción del alemán es "Murciélago". Si las alusiones al hombre murciélago aún no estuvieran lo suficientemente claras, Snyder introduce una referencia mucho más literal a la derecha del cuadro: la portada del número 1 de Batman (imagen F4). La intencionalidad de Snyder a la hora de insertar las referencias al hombre murciélago queda demostrada al comprobar la gran influencia que ha tenido el superhéroe en el director americano para la construcción formal de *Búho Nocturno II*, y no de *Búho Nocturno I* (el original y miembro de los Minutemen).

Sin embargo, las referencias a Batman van más allá de lo formal. Permiten a Snyder profundizar en el concepto de ucronía, es decir, teorizar acerca de sucesos pasados que habrían sucedido de manera completamente distinta -o quizás no- de haber aparecido la figura del superhéroe en el mundo real. ¿Y si un justiciero enmascarado hubiera salvado a los padres de Batman de morir asesinados en Gotham? Entonces, con toda probabilidad, Bruce Wayne no se hubiera convertido en el luchador contra el crimen de las calles de Gotham. Sin embargo, y al contrario de lo que sucede con las escenas que vendrán después, Snyder



F 4

se basa en un universo ficcional -la historia de Batman es, evidentemente, imaginaria- para establecer el contexto de la ucronía. El director es consciente

de lo que, aparentemente, es una contradicción y utiliza la primera escena de los créditos para establecer el punto de inicio del microrrelato, mediante el vestuario de los personajes o las cámaras de fotos, y el tono general del film. Sin embargo, Snyder no se priva de incluir guiños a aquellos espectadores más avezados en el mundo del cómic que pueden enriquecer el film con posteriores lecturas. Uno de estos espectadores situaría el comienzo de los créditos en 1940, año de publicación del número 1 de Batman.

Tras la presentación de Búho Nocturno en la primera escena, Snyder introduce a los otros dos miembros de los Minutemen que serán relevantes en el film: Espectro de Seda I (F5) y El Comediante (F6).

Espectro de Seda aparece radiante vestida con su sensual disfraz de heroína, mientras los policías que la rodean posan en ella lascivas miradas de deseo: uno de ellos le mira el escote y otro, justo detrás, el trasero. La intención de Snyder es doble: por un lado, transmitir la visión que en los años 40 se tenía de la heroína clásica: sexual y llamativa al estilo de las chicas pin-up de mediados del siglo pasado; y por otro, dar las primeras pinceladas de la principal motivación de Sally Júpiter al convertirse en justiciera: la búsqueda de la fama.



F 5



F 6

El nexos de unión entre los Minutemen y los Watchmen es el protagonista de la tercera escena: El Comediante. Al igual que ocurre con el resto del film, El Comediante será uno de los hilos conductores de los créditos, pudiendo seguirse la evolución de los superhéroes y de los cuarenta años de historia alternativa americana a través de la metamorfosis que sufre este justiciero en la secuencia inicial. Con un puro en la boca y una actitud despreocupada -a pesar de sujetar a un ladrón de bancos con una metralleta en la mano- Snyder presenta un Comediante joven, con aspecto de galán hollywoodiense y que aún no se ha enfrentado a la verdadera naturaleza salvaje del ser humano, y que, poco a poco, se irá convirtiendo en el personaje más pesimista y honesto de la narración.



F7

Tras presentar los únicos miembros de los Minutemen que tendrán peso en el resto del film, Snyder nos muestra, precisamente, la foto de familia del primer supergrupo de justicieros (F1). Si comparamos la escena filmada por Snyder con la imagen extraída del cómic de Moore (F7) se puede apreciar la fidelidad con la que el director realiza la traslación desde el cómic. La distribución de los personajes, el vestuario o las poses de los justicieros son reflejos casi idénticos de la fotografía que aparece en el cómic. Existen, sin embargo, ligeras modificaciones en la puesta en escena. Desaparece, por ejemplo, el reloj de pared, un motivo recurrente en el cómic cuya continua repetición aumenta el suspense de la narración. Snyder lo sustituye por un elemento más informativo que iconográfico: un simple cartelón con el nombre del supergrupo y la fecha en la que se ha realizado la fotografía. De esta manera, se sitúa al espectador en una fecha determinada.

Otra de las modificaciones que Snyder introduce se centra en Silueta (extremo izquierda de la escena). La heroína del film tiene un estilo mucho más agresivo, con un look *dominatrix* diferente de la vestimenta más neutra de la justiciera del cómic, en un intento poco sutil de Snyder por remarcar su orientación sexual.

Tras la presentación de los Minutemen, Snyder comienza a mostrar las primeras consecuencias de la aparición de los superhéroes. A través de versiones ligeramente modificadas de hechos históricos donde están presentes los superhéroes, de manera más o menos directa, el director sumerge al espectador

en la ucronía donde transcurre el film. En la imagen F8 asistimos al lanzamiento de la bomba atómica en Hiroshima. Sin embargo, el bombardero que llevó a cabo la misión ya no se llama "Enola Gay" sino que toma el nombre de "Miss Júpiter", apellido de Espectro de Seda I. El dibujo de la heroína es una referencia a un famoso dibujante de chicas de calendario: Alberto Vargas.



F 8

La explosión de la bomba atómica provocó la rendición de Japón en la Segunda Guerra Mundial y la celebración del pueblo americano en Times Square. Este festejo fue inmortalizado en dos célebres fotografías que suelen confundirse. Una de ellas se titula "Beso de la victoria" y fue tomada por Alfred Eisenstadt (F9) y la otra fue realizada en el mismo momento por Victor Jorgensen dándole el nombre de "Beso de despedida a la guerra" (F10).

Snyder juega en la escena con la habitual confusión entre las dos fotografías tomadas desde ángulos diferentes. La cámara se sitúa en la posición de Jorgensen mientras Silueta se acerca a la enfermera y la besa apasionadamente (de nuevo el concepto de ucronía se acentúa mediante la modificación ligera, pero evidente, de la iconografía popular). De hecho, la cámara, al alejarse, descubre al propio Eisenstadt tomando la fotografía a la izquierda del plano (F11).



F 9



F 10



F 11

Tras abordar dos escenas que asientan la ucronía en el contexto de la historia, Snyder comienza a mostrar el declive de los Minutemen. La fiesta de despedida de una Espectro de Seda visiblemente embarazada (F14) queda incrustada entre el asesinato de Dollar Bill en la puerta giratoria de un banco (F12), donde la cámara vuelve al estatismo y los personajes que aparecen son meros maniqués sin apenas movimiento, y la reclusión de El Hombre Polilla en un centro psiquiátrico (F13).



F 12



F 13

Las dos escenas de la parte superior (F12 y F13) son construidas por el director partiendo de los apéndices que Moore inserta al final de los capítulos mientras que la escena de la fiesta de despedida de Sally Júpiter se extrae de otra referencia intertextual, esta vez pictográfica: La Última Cena de Leonardo Da Vinci. Las semejanzas son evidentes si comparamos con el famoso cuadro renacentista (F15):



Las poses de los personajes, su distribución en la mesa e, incluso, el papel de la pared que crea un punto de fuga hacia el cuadro detrás de Sally Júpiter aportando profundidad al encuadre, son puntos de encuentro con el cuadro de Da Vinci. Además, es posible realizar una lectura entre líneas de la puesta en escena que permite conocer tramas subterráneas que Snyder apenas sugiere. Por ejemplo, la mirada que Sally fija en El Comediante ignorando por completo la presencia de su marido (detrás de ella con el dedo levantado) y de Búho Nocturno I (enamorado en secreto de ella), adelanta la turbulenta relación que ambos mantienen en secreto durante décadas. Snyder se permite, incluso, sugerir la relación homosexual que El Capitán Metrópolis (de rojo a la derecha) y Justicia Encapuchada, affaire que se insinúa de manera soterrada en el cómic.



F 15

Y es que el sexo, tema tabú en el cine de superhéroes, estará muy presente no sólo en los créditos iniciales sino en el resto del film. Los superhéroes de *Watchmen* son personajes guiados por un marcado deseo de satisfacción sexual, pretensión que no pueden liberar excepto cuando se disfrazan y se ocultan. La homosexualidad reprimida, la pedofilia o la impotencia son taras que los

Minutemen arrastran y que, en última instancia, están detrás del final violento que la mayoría de los Minutemen sufrirán.

Rafael Marín, en su libro *W de Watchmen* (Dolmen, 2009: 139), afirma:

"El mundo de los Minutemen, y el mundo que heredan los cinco protagonistas supervivientes, es un mundo de cuero carne, un mundo de sexo sublimado, de deseos enmascarados como causas más nobles, pero sexo a fin de cuentas. [...] Para los enmascarados y encapuchados de *Watchmen*, el sexo es un motor de búsqueda que unos no encuentran (nuestros cinco protagonistas, de los que sólo se salvan Laurie y, gracias a Laurie y al final, Nite Owl) y al que otros salen al encuentro (los Minutemen). Pero, mientras que nuestros cinco personajes tardan en aceptar su naturaleza sexual o han renunciado a ella y sus contradicciones quizá voluntariamente, en los Minutemen el sexo es el elemento aglutinante, lo que les sirve de acicate por encima del morbo de la fama e incluso la violencia: no es extraño que buena parte de los Minutemen estén marcados por el sexo en el que se zambullen, y que sea el sexo lo que al fin y al cabo destruya a algunos de ellos o aisle a otros."

La consolidación del sexo como motivador de los Minutemen y, al mismo tiempo, como causa última, de manera más o menos directa, de la desaparición del grupo, que establece Marín refiriéndose exclusivamente al cómic de Moore puede extrapolarse a la visión de Snyder de unos personajes con matices psicológicos que los alejan de la figura del superhéroe en el cine de las últimas décadas.

Siluea será la única miembro de los Minutemen en mostrar abiertamente su orientación sexual (de hecho es la única, junto a Espectro de Seda I, que no oculta su identidad) y, por ello, la única en ser violentamente castigada (F16). La mancha de sangre sobre las sábanas enlazará el final violento de los Minutemen con la muerte de Rorschach (y de los *Watchmen*) en la nieve al final del film. Snyder se muestra más explícito en el film que Moore en las viñetas, derivándose de la escena cierta influencia de los asesinatos religiosos perpetrados por John Doe en *Seven* (David Fincher, 1995). El escritor inglés, al referirse a la sexualidad de los Minutemen, suele insinuar, más que mostrar, a

través de los comentarios de los demás personajes, dejando al lector que saque sus propias conclusiones.



F 16

Y tras el violento final de los Minutemen, Snyder muestra el estigmatizado nacimiento de los Watchmen representado en las infantiles figuras de Rorschach y Laurie Juspezyk (F17 y F18).



F 17



F 18

Son los Watchmen, al igual que los Minutemen, sujetos traumatizados, desequilibrados, desesperados o aislados. Marcados desde la infancia por la ausencia de amor o agobiados por las expectativas que los demás les imponen. Snyder, sin embargo, no juzga a sus personajes y se desprende cierta compasión hacia ellos por parte del director, que desafía al espectador a sacar sus propias conclusiones (la mirada de Rorschach-niño se dirige directamente hacia cámara buscando cierta comprensión sobre lo que vendrá después).

Será la familia, ya sea la figura paterna o materna, el catalizador que se esconde tras los Watchmen. Rorschach es un hijo de una prostituta, Espectro de Seda II crece bajo la sombra de su madre (el disfraz de Espectro de Seda I se esconde a la vuelta de la esquina del pasillo donde se encuentra Laurie mientras observa la discusión de sus padres), Búho Nocturno no siguió los pasos de su padre provocando la decepción paterna, Ozymandias se quedó huérfano a los 17 años, el camino del Dr. Manhattan fue elegido por su padre y de los padres de El Comediante nada se sabe.

Snyder no se olvida, sin embargo, de mantener al espectador inmerso en la realidad alternativa del relato, mezclando mundo interior de los personajes con las alusiones al contexto que se desarrolla alrededor de los Watchmen. En el vestíbulo del apartamento que Rorschach comparte con su madre, uno de los clientes lee un periódico en el que se lee "Russ has a-bomb", una alusión a las relaciones tensas entre Estados Unidos y la URSS durante la guerra fría. En la siguiente escena, el Dr. Manhattan estrecha la mano de John Fitzgerald Kennedy en la Casa Blanca (F19). El incidente que convirtió a Jon Osterman en el único justiciero con verdaderos poderes sobrehumanos hace apenas unos años que sucedió. Manhattan aún conserva gran parte de sus recuerdos como ser humano y aparece vestido con traje. A medida que pasen los años, Osterman irá desprendiéndose de la ropa y de su humanidad, aceptando poco a poco su naturaleza superhumana, hasta olvidar conceptos que tienen que ver con los sentimientos humanos, entre ellos el pudor (años después, en la foto familiar de los Watchmen, el Dr. Manhattan posa en ropa interior y en el presente narrativo del film ya se ha librado por completo de la indumentaria).



F 19



F 20

Enlazando con la escena anterior, Snyder muestra una impactante recreación del asesinato de Kennedy en las calles de Dallas, en 1963 (F20), posicionando la cámara prácticamente en el mismo lugar desde el cual Abraham Zapruder filmó el atentado con su cámara amateur. Sin embargo, mediante la continuación de la panorámica, Snyder nos muestra a El Comediante como protagonista del magnicidio. Es interesante, en primer lugar, la evolución de Edward Blake, desde un justiciero sonriente y despreocupado luchando contra villanos menores hasta un agente de algún turbio servicio secreto americano. Del superhéroe clásico hasta el pragmático agente a sueldo. Por otro lado, el director americano reflexiona sobre la capacidad de Manhattan de ver sucesos futuros y, sin embargo, fuera incapaz de detener el atentado.

Tras la presentación del Dr. Manhattan y la perturbadora reaparición de El Comediante, Snyder presenta a dos delincuentes están atados a una toma de agua en la calle (F21). Se trata de la única escena de los créditos trasladada miméticamente desde las viñetas del cómic (F22). Muestra un arresto durante los primeros tiempos de Rorschach como justiciero, cuando aún conservaba ierta fe en el castigo proporcionado y aún no se había desarrollado su radical concepto de justicia. La oscuridad que preside la escena precede el ambiente en el que Walter Kovacs se moverá durante el resto de la película.



F 21

La presentación de Rorschach y la foto de los Minutemen son las dos únicas escenas de los créditos en las que Snyder muestra de manera casi literal viñetas del cómic, aunque la utilización del tipo de fuente tipográfica y el color es un recordatorio constante



F 22

de la adaptación pulcra y detallista que el director lleva a cabo.

El aumento de la tensión entre las dos superpotencias se refleja en la visita que Fidel Castro hizo a la URSS en 1963 (F23), para, inmediatamente después, mostrar el asentamiento definitivo del espectador en un contexto diferente e impactante. Un pelotón de la policía militar dispara a sangre fría contra una manifestación pacífica (F24).



F 23



F 24

Snyder acude, de nuevo, a la fotografía de los años 60, basándose en dos instantáneas: *Girl with a flower* de Marc Riboud (F25) y *Flower Power* de Bernie Boston.



F 25



F 26

F:

La escena instauro definitivamente el concepto de ucronía en el film, por lo que únicamente resta añadir un par de guiños. Primero uno a la influencia que los superhéroes tendrían a todos los niveles, incluido el mundo del arte. Snyder recrea el estudio de Andy Warhol con obras que tienen a los Watchmen como protagonistas, sustituyendo a las estrellas de Hollywood (F27). Y, justo después, el director traslada un momento clave de la historia de la humanidad [la llegada del hombre a la Luna con el Dr. Manhattan sujetando la cámara (F28)] para avanzar en la microhistoria.



F 27



F 28

De la presencia de Ozymandias a la entrada del Studio 54 (F29), la famosa discoteca neoyorquina, como una estrella del rock, se deriva la gran popularidad de la que disfrutaban los justicieros a finales de los años setenta y, por otro lado, Snyder introduce una posible alusión a la homosexualidad de Adrian Veidt. La discoteca era famosa por congregarse a las grandes estrellas de la música y el cine (tras Ozymandias están, entre otros, los Village People y David Bowie), y por la libertad sexual y privada de la que se disfrutaba.



F 29

La secuencia inicial de créditos finaliza, tras la foto de los Watchmen, con las revueltas ciudadanas provocadas por la huelga de policías (F30), que desencadenó en la aprobación del Acta Keene, una ley que prohibía la existencia anónima de los Watchmen. Las llamas, la violencia, consume un "Who Watches the Watchmen" incompleto, devolviendo al espectador, mediante el movimiento de cámara inverso al que dio comienzo a los créditos, al presente narrativo.



F 30

Por último, merece especial atención la elección del tema musical que acompaña a los créditos. *"The times they are a-changin'"* es un tema de Bob Dylan muy representativo del momento de cambio que los Estados Unidos vivieron durante la década de los sesenta. La letra de Dylan reflexiona sobre la importancia de adaptarse a los nuevos tiempos, refiriéndose, principalmente, a los que ostentan el poder. El valor simbólico en los créditos es doble. Por un lado, la canción marca el paso del tiempo y los cambios que se van produciendo en la sociedad y la política. Y por otro, no solo se producen cambios temporales sino que la faz de la realidad que se muestra es ligeramente diferente al universo que el espectador conocer. La presencia de los superhéroes, del Dr. Manhattan, principalmente, han provocado este cambio.

4. Referencias bibliográficas

BASS, Jennifer y KIRKHAM, Pat (2011). *Saul Bass: a life in film & design*. Londres: Laurence King Publishing.

GENETTE, Gerard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

LERMAN, Gabriel (2009). "Zack Snyder". *Imágenes de actualidad*, pp. 62-65.

MARIN, Rafael (2009). *W de Watchmen*. Palma de Mallorca: Dolmen.